

Situacions cinematogràfiques: Debord, Bresson, Cinéma 68

Tesi Doctoral de Oriol Diez Ferrer

Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat I
Facultat de Ciències de la Comunicació
Universitat Autònoma de Barcelona - 2010

DIRIGIDA PER:

Josep Maria Català Domènech

ÍNDEX

0. PRÒLEG EDICIÓ REVISADA	6
1. INTRODUCCIÓ	10
2. OBJECTIUS I MÈTODES DE LA RECERCA	11
2.1 Objecte d'estudi	11
2.2 Emmarcament teòric i metodològic	13
2.3 Model d'anàlisi	17
2.4 L'observació de la vida quotidiana com a pretext	21
2.5 Disparitat i necessitat d'alliberament	22
2.6 Unitat i estasi	24
3. VIDA QUOTIDIANA	26
3.1 Vida i existència	26
3.2 Desig i temps	28
3.3 Singularitat i unitat	31
3.4 Còpia i simulacre	33
3.5 Vedets i aventures	35
3.6 Monòleg i inacció	38
4. DISPARITAT	41
4.1 Diners	41
4.2 Mercaderies	43
4.3 Ideologies	46

4.4 Intercanvis	49
4.5 Representacions	51
4.6 Espectacles	55
5. UNITAT	58
5.1 Assaig i reflux	58
5.2 Inversió irremeiable	62
5.3 Recerca del desconegut	65
5.4 Esperit i matèria	68
5.5 Teoria i pràctica	71
5.6 Fons i forma	75
6. ESTIL UNITARI	77
6.1 Sostracció i no abundància	77
6.2 Concentració i no dispersió	80
6.3 Igualació i no emfatització	81
6.4 Abstracció i no figuració	84
6.5 Contenció i no exteriorització	86
6.6 Participació i no contemplació	89
7. MÉS ENLLÀ DEL CINE ESPECTACLE	92
7.1 Vida, entorn i vincles	92
7.2 Subjectivitat, objectivitat i unitat	94
7.3 De l'experiència cinematogràfica unitària al film unitari	95

7.4 Circularitat	98
7.5 El film unitari	102
7.6 Naixement d'una nova fenomenologia	103
8. SITUACIÓ CINEMATogrÀFICA	107
8.1 Quotidianitat	107
8.2 Separació	109
8.3 Unitat	109
8.4 Estil	114
8.5 Entre el quotidià i el cinematogràfic	116
8.6 De la nova fenomenologia a la nova dicotomia	118
9. INTRODUCCIÓ PART II	122
10. GUY DEBORD	125
10.1 Biografia de Guy Debord (1931-1994)	125
10.2 Filmografia de Guy Debord (1952-1978)	126
10.3 Descripció dels films de Debord	129
10.4 Descripció en profunditat de <i>La Société du spectacle</i> (1973)	139
10.5 Més enllà dels films	144
10.6 El cine segons Debord i els lletristes	149
10.7 L'art segons Debord i els lletristes	150
10.8 Els films lletristes	152
10.9 La fi de l'art en els situacionistes	155

10.10 El détournement	157
10.11 La fi de l'art i el cine en els films de Debord	159
10.12 Els films dels situacionistes	160
10.13 De la crítica de l'art i el cine a la crítica de l'espectacle	162
10.14 Trajectòria cinematogràfica-investigadora de Debord	163
11. ROBERT BRESSON	174
11.1 Biografia de Robert Bresson (1901-1999)	174
11.2 Filmografia de Robert Bresson (1943-1983)	174
11.3 Descripció dels films de Bresson	177
11.4 Descripció en profunditat de <i>Lancelot du Lac</i> (1974)	179
11.5 Més enllà dels films	182
11.6 Antisistema Bresson	184
11.7 La fi de l'art en Bresson	188
11.8 Aïllar-se de les arts existents	189
11.9 La fi del cine en Bresson	189
11.10 La qüestió	192
11.11 Els filtres	193
11.12 La transformació	194
11.13 Trajectòria cinematogràfica-investigadora de Bresson	195
11.14 Historiografia del cinematògraf	203
11.15 Influència sobre cinematografies emergents	204
11.16 Bresson i la modernitat cinematogràfica europea	206
11.17 El 'model Bresson' i el modernisme cinematogràfic als Estats Units	208

12. DEBORD I BRESSON	211
13. CINÉMA 68	227
12.1 Teoria cinematogràfica (francesa)	227
12.2 Praxis cinematogràfica (dels seixanta)	230
12.3 Cinematografia francesa moderna i contemporània	232
12.4 Paris 1968	238
12.5 Mai 68 social	240
12.6 Mai 68 cinematogràfic	245
12.7 Cròniques directes	248
12.8 Col·lectius militants	251
12.9 Ficcions d'autor	256
12.10 Manifestos avantguardistes	260
12.11 Situacions cinematogràfiques	263
12.12 Constel·lacions 68	266
12.13 Taula 1: Compilació fenòmens cinematogràfics cinéma 68	268
12.14 Taula 2: Correlació de films - situació cinematogràfica	273
12.15 Gràfica 1: Constel·lacions 68 i eclosió de la situació cinematogràfica	275
14. CONCLUSIONS	276
15. LLISTAT DE NOTES	282
16. BIBLIOGRAFIA	321

Aquesta recerca sorgeix d'un exercici de reflexió a partir dels films i escrits de Bresson i Debord. Tal exercici no pot considerar-se pròpiament una reflexió entorn els treballs de Debord ni de Bresson. Cal entendre'l com una altra cosa, quelcom apart d'un i altre, tal vegada un intent d'apuntalar un concepte que en tant que lloc de relacions busca posar en contacte les seves respectives aportacions. Un repte ambiciós i atrevit, per l'abast d'allò que vol tractar com per la dificultat que suposa, però al mateix temps necessari, pel fet de pretendre plantejar la complexitat i buscar en el mateix gest resoldre-la de manera crítica i alhora entenedora.

L'estructura del treball es deu en part a l'anàlisi que fa Schrader sobre l'estil transcendental en els films de Bresson, desplegat en tres passos com són la presentació del quotidià, la disparitat i l'estasi. Aquests tres passos transposats en Debord corresponen a la vida quotidiana, la separació i la unificació. L'altre gran eix en base al qual s'estructura el treball és la perspectiva indisciplinar de Debord, qui recull l'herència de la crítica a les avantguardes envers la separació entre vida i política (Marx, Bakunin, Pannekoek, Luxemburg, Castoriadis, Lefebvre...) o entre vida i art (Dada, surrealistes, lletristes, situacionistes...). Aquest eixamplament de mires permet fer del cinematògraf un corpus teòric general i sistemàtic extrapolable a l'estudi de vida quotidiana, art, sociologia, cine, antropologia, economia, filosofia, història, etc. Revisant l'índex del treball, hom pot constatar com la majoria de capítols consten de sis apartats, que es corresponen amb els tres passos de l'estil unitari, desplegats respectivament sobre el conjunt de l'activitat quotidiana i sobre l'activitat cinematogràfica en concret. En un i altre cas es defugen les connotacions religioses i revolucionàries de les perspectives per centrar-se en l'essència no dogmàtica de les propostes.

La recerca d'unitat en el quotidià i el cinematogràfic ve condicionada o segons com determinada per les circumstàncies de qui la duu a terme, la seva pròpia quotidianitat, separació i unitat. En el pla de l'activitat quotidiana això suposa forçosament una mirada a un mateix, la pròpia subjectivitat, una mirada a l'entorn, la seva objectivitat, i una mirada a la unitat, a les possibilitats d'unificar. En el pla de l'activitat cinematogràfica això passa ineludiblement per una aportació personal, en base a les pròpies experiències quotidianes i vivències cinematogràfiques, crítica, envers el medi social i el medi cinematogràfic en el qual s'insereixen, i coherent, tant des del punt de vista relatiu de les contribucions biofilmogràfiques particulars com des del punt de vista absolut de la comunicació cinematogràfica unificada.

La situació cinematogràfica neix llavors com una manera de situar-se davant qualsevol proposta de comunicació cinematogràfica, i per extensió de qualsevol experiència quotidiana. L'estat de la qüestió, més enllà del sorgiment i derives d'una fenomenologia concreta, passa per la responsabilitat ineludible d'un interlocutor a priori abocat tant en les seves vivències quotidianes com en les seves experiències cinematogràfiques a l'irresistible impuls seductor de l'espectacle cinemàtic o cine spectacle. Amb tot, certs films, en donar peu a situacions cinematogràfiques, suposen un valuós impuls a la nostra capacitat de viure altrament, de cercar experiències cinematogràfiques diferents, de participar en la transformació de l'entorn social, de contribuir a canviar el medi cinematogràfic, de conferir unitat a la vida quotidiana, de viure experiències cinematogràfiques singulars. El nostre objectiu, en partir de tals films, no és altre que observar fins a quin punt els films poden ajudar-nos a comprendre la vida, i com la vida pot ajudar-nos a comprendre els films.

La primera part d'aquest treball està destinada a estudiar conjuntament de què tracten i com tracten els films de Debord i Bresson, no es tracta però d'una reinterpretació hermenèutica sinó més aviat d'una juxtaposició dels respectius films i escrits que ha de conduir el lector a establir per sí mateix els lligams. Per començar tal aproximació s'observen les relacions entre els éssers que intervenen en la comunicació, les seves vivències, les seves singularitats i individualitats, les interaccions entre qui escriu i qui llegeix el film, així com entre els personatges i entre els actors que hi apareixen, entre les imatges i sons que l'integren, i entre els talls que s'hi succeeixen. En tots els casos aquestes relacions es mostren coercides a assumir un paper contemplatiu envers els fluxos de diners i mercaderies, constretes per judicis tant interns com externs en base a ideologies, supeditades a la mediació i interessos en els seus intercanvis, abdicants de la pròpia realització en favor de representacions, relegades a l'adhesió passiva envers una immensa acumulació d'espectacles. Enfront tals sotmetiments, els éssers preserven tal vegada l'elecció de provar d'optar a una vida diferent, de reconstruir els seus vincles, d'intentar acabar amb la distància entre el subjecte absent i la representació que pretesament el fa present en tant què espectador, per fer-ho cal recórrer la via de la unificació d'esperit i matèria, teoria i pràctica, fons i forma. L'objectiu de tal empresa no és llavors suplir la presència-absència del subjecte per via d'un espectacle, sinó contràriament propiciar què allò potencialment present en aquest esdevingui efectiu, mitjançant un xoc entre forces ocultes que impulsen quotidianitat, separació i unificació. Aquesta és la finalitat a la qual apunta el film unitari, fenomenologia què en un lloc i moment concrets busca provocar situacions cinematogràfiques, tot servint-se d'una escriptura amb imatges en moviment i sons per observar en

profunditat les condicions específiques de vida, entorn i unitat.

A partir de la idea que els films de Debord i Bresson parlen essencialment del mateix i en un mateix to, la proposta de la segona part del treball és endinsar-se en l'estudi d'un i altre, com també parcialment del “cinéma 68”. Debord i Bresson tenen una vida extremadament discreta i conseqüent, una filmografia radicalment coherent i personal, una determinada perspectiva envers l'esgotament de l'art i el cine, i unes trajectòries cinematogràfiques-investigadores paral·leles, orientades en un i altres cars vers un projecte d'unificació del cinematogràfic i el quotidià molt concret. La renúncia al cine espectacle, herència del teatre fotografiat i la representació del no viscut, la transformació mitjançant el muntatge-détournement d'elements a priori insignificants, directament presos de la realitat i netejats de tota expressivitat artificiosa, i la integració en la situació cinematogràfica, tot orgànic què pot donar cabuda a un veritable encontre entre els subjectes implicats i presents en la comunicació, senten els fonaments de la seva activitat quotidiana i cinematogràfica. Aquesta activitat és sempre reconduïda vers un estil extremament personal, un alt grau de consciència respecte l'entorn, i un treball summament rigorós amb els vincles o relacions entre aquesta vida i aquest medi, tot enllaçant els tres dominis del subjectiu, l'objectiu i l'unificat. A nivell merament anecdòtic hom pot discutir per exemple si Bresson recorre al détournement quan insisteix en la necessitat de provocar la transformació per via d'intercanvis entre imatges i sons insignificants agafats directament de la realitat, o bé si Debord pensa en els models quan dissenya bandes sonores a partir de monòlegs lineals sense inflexions i bandes visuals en què la paròdica posada en escena d'actors ficticis-reals emmudits quan no tergiversats posa en evidència la impertinència d'una mímica assajada en la vida social com cinematogràfica. Tant se val però si els films ens sí no son idèntics quan sí ho són els impulsos què els motiven, les formes adequades per posar-les a la pràctica no són en cap cas eternes i immutables, no són sotmeses a lleis úniques i invariables sinó més aviat a les pautes de lectura i condicions del diàleg, quelcom que es posa clarament de relleu amb el “cinéma 68”.

El treball aquí presentat ha d'emmarcar-se en un projecte de recerca a llarg termini, que comença molt abans de la redacció d'aquesta tesi, i que roman en construcció temps després d'haver-la acabat. El marc de treball és excessivament tancat, fins i tot a teòrics afins com Adorno, Benjamin o Deleuze, subjacents en el text però citats explícitament només de passada, degut a l'alt grau de complexitat i al risc de dispersió que impliquen els seus respectius sistemes. Aquest hermetisme conscient afecta també cineastes afins, malgrat els intents de contextualització de la darrera part es poden fer notar absències destacades de cineastes pont, per exemple els Jean-Marie

Straub i Danièle Huillet dels setanta. Entre les referències a Debord i Bresson, algunes certament repetitives, malgrat s'intenta que aportin sempre nous matisos, procurant alhora restar fidel a l'esperit de totes elles. D'aquí la inclusió de moltes de les cites en l'idioma original, sovint francès o anglès, llengües en què tal vegada podria ser reescrit el projecte en aquesta perspectiva a més llarg termini. Entretant, s'ofereixen aquí les traduccions, hom podria dir 'détournées', de moltes d'elles. La present versió revisada difereix lleugerament de la versió dipositada a la universitat, en tant què incorpora més d'un centenar de correccions ortogràfiques i tipogràfiques, lleus canvis de títol per a cinc subapartats, una revisió del paràgraf sobre Debord al subapartat sobre “esperit i matèria”, retocs en la bibliografia per pal·liar algunes omissions i desordres, i una lleu reestructuració dels bloc sobre Debord i Bresson de la segona part per tal de ressituat la trajectòria cinematogràfica-investigadora en tant què tercer estadi. Tanmateix l'estructura i essència del treball roman intacte.

A l'apartat d'agraïments cal esmentar com no la família, per haver-me encoratjat sempre a aprendre coses noves i alhora posar-les a disposició de tothom, a Manel Muntaner, per haver-me fet descobrir els films i llibres de Bresson i Debord, a Doris Ensinger i Jose Luis Terrón, per la seva ajuda a l'hora d'organitzar el cicle de cine sobre maig del 68 a la universitat, a Jose Maria Nunes per participar en aquest cicle, a Nicole Brenez per fer possible una estada de recerca de quatre mesos a la Sorbonne, a la Sra. Bresson per rebre'm amablement a casa seva, a la Dra. Jacques com també als Drs. Vidal i Minguet per les seves observacions en tant que membres del tribunal de tesina, als Drs. Pérez, Delgado, Riambau, i en especial al Dr. Font per la seva implicació en tant que membre del tribunal de tesi, i evidentment al Dr. Josep Maria Català per dirigir el treball de recerca fins a arribar a fer-ne una tesi doctoral.

INTRODUCCIÓ

L'estructura d'aquesta recerca es basa en l'estructura de la tesina “Subjectivitat, Objectivitat i Unificació: El problema de la separació de subjecte i representació a l'activitat cinematogràfica i quotidiana”, presentada per Oriol Diez al Departament de Comunicació Audiovisual de la Universitat Autònoma de Barcelona el maig del 2008. Aquesta estructura ha estat millorada gràcies a la correcció d'alguns aspectes del treball de recerca, la incorporació d'observacions del tribunal, la preparació de la defensa del DEA, el procés de recerca per un cicle sobre cine i Maig del 68 organitzat al Centre d'Imatge de la UAB, la feina duta a terme durant una estada de quatre mesos a La Sorbonne Panthéon - París I, els comentaris de Nicole Brenez, l'encontre amb Madame Bresson, i sobretot és clar gràcies a les orientacions del director Josep Maria Català en els dos anys que segueixen la presentació de la tesina.

El primer apartat és una introducció al recorregut a seguir. El segon apartat es dedica a la presentació dels instruments utilitzats per construir coneixement i els instruments resultants d'aquest procés de construcció. Als apartats tercer, quart i cinquè s'analitzen un per un els tres passos de la fenomenologia estudiada, el títol dels apartats es correspon amb cadascun dels tres passos de l'estil transcendental de Schrader, s'abandona així la tríada subjectivitat-objectivitat-unitat emprada en la tesina, pel fet de ser massa dispersa i prestar-se a confusions. Al sisè apartat s'analitzen qüestions d'estil, es parteix del trànsit dels mitjans de l'abundant als mitjans del precari recollit en les conclusions sobre l'estil transcendental, però s'afegeixen també altres trets estilístics associats i equiparables a aquest. Els apartats setè i vuitè s'exposen els resultats de l'anàlisi, la definició d'una nova fenomenologia anomenada estil unitari, i la definició d'una nova dicotomia o categoria d'anàlisi que contraposa situació cinematogràfica a cine spectacle. L'apartat novè es dedica a introduir la segona part de la investigació, on s'estudien els tres grans casos de la fenomenologia i dicotomia estudiades. Els apartats desè, onzè i dotzè aprofundeixen en Debord, Bresson, i la relació entre un i altre, amb l'ajut d'alguns esquemes. L'apartat tretzè presenta el 'cinéma 68' en tant que constel·lació de cineastes que en un moment donat han estat afins a la situació cinematogràfica sense acabar però de desenvolupar-la del tot. Les conclusions del treball, estan dissenyades per tancar més que per resumir un treball que periòdicament remet a conclusions parcials. El llistat de notes, que es recomana tenir a mà en tot moment al llarg de la lectura, va seguit de la bibliografia, complementada amb una extensa relació d'altres fonts de consulta heterogènies emprades en l'elaboració d'aquest treball.

Objecte d'estudi

La proposta d'aquest treball és analitzar les aportacions de Guy Debord (1931-1994) i Robert Bresson (1901-1999) en tant que contribucions centrals d'una fenomenologia que es desenvolupa progressivament en la cinematografia francesa moderna i contemporània des de principis de la dècada dels 1950s fins a principis dels 1980s. Aquesta fenomenologia es caracteritza essencialment per un afany singular a l'hora de cercar la unificació del llenguatge cinematogràfic i la vida quotidiana, i esdevé punt de confluència on es troben les aproximacions dels dos autors estudiats, una provinent d'un punt de vista social i l'altra transcendental entorn la qüestió. L'afany per posar en relació els films de Debord i Bresson pot semblar a primera vista insòlit, tanmateix un cop s'entra a fons en les reflexions entorn l'activitat cinematogràfica i quotidiana suscitées pels films d'un i altre autor, hom pot arribar a situar clarament aquests films a l'epicentre mateix d'aquesta nova fenomenologia que aspira a tendir vincles d'unificació entre un i altre pol¹. A la segona part d'aquesta recerca, de caràcter més descriptiu, es pot trobar una aproximació en profunditat a les biofilmografies de Guy Debord i Robert Bresson, així com al context social i cinematogràfic d'on sorgeix la fenomenologia, fortament influenciat pel Mai 68.

Guy Debord realitza entre 1952 i 1978 un total de sis films. El primer d'aquests films és elaborat en col·laboració amb els lletristes, grup sorgit a finals de la II Guerra Mundial a França que té com a figura central Isidore Isou. Els lletristes s'autoproclamen hereus de les avantguardes artístiques que els precedeixen, principalment dadaistes i surrealistes, per promoure la reducció de la poesia a lletra, i més en general la superació de l'activitat artística i cultural mitjançant la seva dissolució en tots els aspectes de la vida quotidiana. Poc després de l'estrena del film s'inicia una fractura en el sí del moviment lletrista que duu Debord a participar de forma decisiva en la fundació de la Internacional Lletrista i posteriorment de la Internacional Situacionista. A partir de llavors els films de Debord adquireixen un caràcter més marcadament social. L'activitat dels situacionistes no es circumscriu a l'esfera artística i cultural, sinó que busca encaminar-se progressivament vers un canvi radical tant en la vida quotidiana com en l'organització de la societat. La base per a aquesta crítica prové de les aportacions de Marx, complementades amb les contribucions de pensadors com Lukács, Benjamin, Gramsci, l'Escola de Frankfurt, els consellistes, Castoriadis i finalment Lefebvre, amb qui es dona una intensa col·laboració a principis dels anys seixanta. El contacte amb

Lefebvre, partípic del moviment surrealista qui cerca una renovació de la crítica de Marx mitjançant la seva transposició a la vida quotidiana, resulta fonamental a l'hora de concebre aquesta crítica que pretén enfocar-se simultàniament sobre superestructura i infraestructura, vida quotidiana i història, llenguatge i condicions materials. Tots els films de Debord a excepció del primer poden considerar-se treballs de teoria filmada que es nodreixen de la crítica de les avantguardes tant artístiques com polítiques predecessores, al temps que critiquen aquests moviments com també la pròpia noció d'avantguarda. La intenció dels situacionistes és deixar de banda qualsevol activitat especialitzada en favor d'una experimentació orientada a unificar tots els aspectes de la vida i el món. Entre els situacionistes Guy Debord destaca sens dubte com a figura cabdal. En els seus treballs cinematogràfics es poden trobar les claus del discurs científic, filosòfic i argumentatiu dels situacionistes, un discurs complementat en el pla teòric pel cèlebre llibre del propi Debord *La Société du Spectacle* (1967), com també per tants altres escrits signats per Debord, per altres membres de la Internacional Situacionista, o per diversos participants dels grups pre-situacionistes. A partir d'aquí cal confrontar aquest discurs teòric amb la pràctica quotidiana i cinematogràfica de Debord, per fer-ho convé acudir a estudis en profunditat de la matèria com els de Jappe o Knabb, i veure quins poden ser en el discurs pràctic els trets definitoris de l'anomenat estil dialèctic o insurreccional, donat a conèixer sobretot arran dels esdeveniments de Mai 68.

Robert Bresson realitza entre 1943 i 1983 un total de tretze llargmetratges. D'aquests, els tres primers no acostumen a ser adscrits al seu singular estil, el cinematògraf, un sistema amb el qual pretén trencar per complet les convencions del cine, sobretot per la seva supeditació al teatre. Amb els seus films Bresson no es proposa en cap cas construir un discurs teòric elaborat, sinó més aviat un discurs formal, estètic, artístic o moral. Els escassos diàlegs d'aquests films ofereixen pocs rastres per resseguir la pista que podria dur a la teorització implícita en determinades eleccions pràctiques. Tampoc es pot localitzar un elevat grau d'explicació o anàlisi a les cèlebres *Notes sobre el cinematògraf* (1975), un llibre on tanmateix el propi Bresson exposa ben clarament les seves opcions estilístiques. Els raonaments de caire conceptual són ben escassos en les poques entrevistes que l'autor concedeix al llarg de dècades de treball. Per tot plegat resulta imprescindible recórrer a fonts indirectes, treballs de teoria cinematogràfica on s'estudia en profunditat el discurs formal del cinematògraf, amb la voluntat de posar-lo en relació amb altres aportacions tant dins com fora l'àmbit artístic o cinematogràfic. Gràcies a aquestes i altres aportacions es pot traçar un camí pel qual, mitjançant la confirmació o refutació de determinades hipòtesis successivament establertes al voltant de l'obra de Bresson, queda progressivament esbossat un espai teòric on ubicar els films estudiats. D'entre aquests esforços de teorització al voltant de l'obra de Bresson es pot esmentar

primerament dos articles breus però de gran importància com els de Bazin (1951), on es remarca la fidelitat de l'adaptació cinematogràfica i l'estètica del realisme sonor però per sobre de tot la poda al voltant de l'essencial, i Sontag (1964), on es defineix acuradament l'estil espiritual amb algunes consideracions formals i al voltant de les motivacions dels personatges que tenen força repercussió en les contribucions posteriors. En segon lloc val a destacar l'estudi sobre l'estil transcendental en el cine de Schrader (1972), un treball que parteix en bona mesura de les contribucions de Bazin i Sontag, però que ofereix a partir de la dicotomia art i religió un model d'anàlisi sòlid, aplicat tant als films del cicle de presó de Bresson com als treballs cinematogràfics d'Ozu i Dreyer, i que es desenvolupa en tres grans passos: presentació del quotidià, disparitat i estasi. Ja amb una perspectiva més àmplia sobre el conjunt de la filmografia de Bresson cal subratllar en primer lloc la monografia d'Arnaud (1986), on s'introdueix la idea de suspensions o latències per situar l'interès dels films, tant pel que fa a argument com a procés de formalització cinematogràfica, en quelcom que transcendeix el punt de partida què és la vida quotidiana, en base a una idea de negativitat que constantment remet vers un més enllà. La monografia de Reader (2000) comprèn un estudi detallat de tots els films a partir d'una aproximació des del psicoanàlisi i de les aportacions de la teoria crítica i els estudis culturals, aspectes que duen a remarcar el conflicte entre individu i civilització en el pla quotidià. Finalment la monografia de Zunzunegui (2001) ofereix a banda d'un estudi detallat de tots i cadascun dels films i una extensiva documentació conceptual i bibliogràfica sobre l'autor, un anàlisi en profunditat dels elements formals i la relació que aquests mantenen entre sí que permet en bona mesura trencar amb les reminiscències religioses, espirituals i transcendents que han acompanyat en tot moment la teorització entorn l'autor, per tal de reconduir aquesta vers un terreny eminentment materialista. Els films de Bresson i les *Notes sobre el cinematògraf* (1975) es presenten ara sí com plasmacions pràctiques d'un corpus teòric plenament consolidat.

Emmarcament teòric i metodològic

L'anàlisi proposat, d'una elevada càrrega sociològica, roman força proper a la sociologia comprensiva, la fenomenologia, el construccionisme social i la teoria crítica. Tanmateix no es pot descartar de forma categòrica trobar algunes influències d'altres tradicions com l'estructuralisme, el funcionalisme, els estudis culturals o la teoria de l'elecció racional. Si bé és cert que en termes generals la recerca busca defugir raonaments de caire positivista, es pot detectar puntualment certs indicis d'aquests, apropiadament inclosos per ésser reconduïts a un terreny propi, acord amb una determinada visió de les ciències humanes i socials. En aquest sentit la inclusió d'opinions

divergents i contrastades no pot sinó contribuir a enriquir la discussió i argumentació sociològiques que aquí es pretén dur a terme. Nogensmenys, cal dir que la perspectiva sociològica més recurrent al llarg del treball passa per l'estudi crític de la vida quotidiana, i que la metodologia més habitual és l'anàlisi de discurs adaptat a l'objecte d'estudi².

La noció de vida quotidiana, 'everyday life', és plenament fonamentada en la teoria sociològica contemporània. La fonamentació d'aquest instrument conceptual prové entre altres de la definició de vida quotidiana com a món intersubjectiu del sentit comú de Schutz, les reflexions entorn els rols en la vida quotidiana de Goffman, la crítica a la vida quotidiana de Lefebvre, i l'estudi sobre la construcció social de la vida quotidiana de Berger. És precisament en l'aproximació reflexiva de Berger, conjugada a posteriori amb les aportacions de Luckman, on es pot detectar una preocupació notable entorn la construcció social de la realitat i del coneixement, tant des d'un punt de vista subjectiu com objectiu. Aquesta perspectiva sociològica, emmarcada dins la tradició de l'anomenat construccionisme social, pot servir com a base teòrica de partida per una primera aproximació a la fenomenologia cinematogràfica que aquí es pretén desenvolupar. L'anàlisi, passa llavors per una aproximació crítica i reflexiva entorn el paper de la vida quotidiana dins els films i el paper dels films dins la vida quotidiana, per a cadascun dels dos autors estudiats. En aquest sentit, l'anàlisi empíric dels films de Debord i Bresson pretén conduir a una determinada tipificació respecte l'emergència del quotidià dins el cinematogràfic i del cinematogràfic dins el quotidià.

La recerca sociològica entorn en la vida quotidiana és escaientment enriquida amb les aportacions de la teoria crítica. En aquesta línia es vol destacar en primer lloc el pes determinant del factor econòmic en qualsevol activitat social o estètica, ja sigui dins l'àmbit quotidià com cinematogràfic. Això duu a tenir molt en compte la crítica a les relacions socials proposada per Marx, concebuda en un sentit ampli com a aproximació crítica la noció de capital i la organització social que se'n desprèn, el capitalisme. Tanmateix tal aproximació no pot quedar-se només en la qüestió de les contradiccions entre forces productives i relacions de producció, cal eixamplar l'anàlisi amb contribucions posteriors com les de Lukács entorn el fetitxisme de la mercaderia i l'alienació, Adorno i Horkheimer entorn la indústria cultural, Mannheim entorn la ideologia, Gramsci entorn la legitimació i hegemonia, Benjamin entorn l'art i el cinema, Lefebvre entorn la vida quotidiana, Althusser entorn els aparells ideològics, Habermas entorn l'acció comunicativa, Elster entorn l'elecció racional, etc. Aquest eixamplament de perspectiva ha de permetre, sense abandonar la teoria crítica, treballar simultàniament amb les interrelacions entre producció i ideologia, treball i consum, activitat i diàleg. És aquí on precisament rau un dels components més

genuïns de l'anàlisi de Debord, ans el seu estudi de l'espectacle en tant que conjunt de relacions o intercanvis mediats per imatges possibilita abordar la qüestió cinematogràfica i quotidiana de forma conjunta, lligant indissolublement teoria crítica i teoria cinematogràfica. A través de les teories de Debord, en tant que reformulació crítica dels estudis sobre la mercaderia de Marx centrada en la noció d'espectacle, destaca la importància de la idea de separació. La separació, pròxima al concepte disparitat, suposa la impossibilitat de transformar les relacions socials, la cosificació o objectivació d'aquestes, i del subjecte mateix, que relegat a un paper merament contemplatiu, esdevé espectador de la pròpia vida com del medi social al qual viu vinculat.

Dins el marc teòric anteriorment acotat, l'aproximació al fenomen estètic o estilístic que es vol estudiar s'assenta sobretot en l'anàlisi de discurs. L'anàlisi de discurs és una metodologia àmpliament acceptada tant en la sociologia, a través de tècniques qualitatives com l'entrevista en profunditat o els grups de discussió, com en la teoria cinematogràfica, on es dona sobretot a través de l'estudi en profunditat de fragments o seqüències de films. No obstant ha de quedar clar ja des d'un primer moment que aquest anàlisi de discurs en cap cas ha de limitar-se a un anàlisi de continguts. En aquest sentit es pretén posar molt èmfasi en un anàlisi de formes que esdevé prioritari en una aproximació que pretén, tal i com proposa Sontag (1966), deixar de banda les qüestions relatives a la semiòtica o hermenèutica de l'art, centrals per a una determinada tradició figurativa i interpretativa, per ressituat el centre d'interès en allò que podria denominar-se eròtica de l'art. Això implica recórrer un terreny de pas obligat en la sociologia de l'art i l'estètica, el de les emocions i les sensacions. En aquesta línia l'aproximació fenomenològica que aquí es vol dur a terme cerca tenir molt en compte la correspondència entre objecte d'estudi i metodologia.

L'objecte de partida d'aquest anàlisi de discurs son fonts directes, malgrat tot convé assenyalar ja d'entrada la conveniència d'acudir a fonts indirectes en la mesura que resulta necessari i suficient. D'acord amb això l'ordre de prioritats és en primer lloc l'anàlisi empíric i crític dels films, en segon lloc les paraules dels propis autors d'aquests films, en tercer lloc les reflexions d'altres autors entorn els films i autors estudiats, i en darrer terme altres reflexions que poden contribuir a un aprofundiment en l'anàlisi que es pretén dur a terme. Degut a la pròpia naturalesa de les contribucions estudiades, pot semblar convenient partir d'un anàlisi de continguts més dens en el cas de Debord, per a atansar-se gradualment a un anàlisi de formes més dens en el cas de Bresson. Ara bé, en cap cas es pot pretendre separar teoria i pràctica, forma i fons, en el discurs cinematogràfic d'un i altre autor. La confrontació de contingut i estil és especialment inadequada per a l'anàlisi proposat, ja que de cap manera es pot parlar d'ambivalència de Debord respecte l'estil,

com tampoc de Bresson respecte el contingut. És per això que, malgrat es pot percebre una tendència general en el desenvolupament de la recerca a desplaçar-se progressivament d'un anàlisi de continguts a un anàlisi de formes, resulta imprescindible considerar conjuntament aquests dos aspectes, com un de sol, per copsar adequadament la fenomenologia estètica o estilística que es pretén abordar. Altres aspectes a tenir molt en compte en l'anàlisi de discurs la fenomenologia estudiada, considerant les qüestions que caracteritzen els films d'ambdós autors, son a més de la correspondència entre forma i contingut, les relacions entre sons i imatges, les relacions entre subjectes i representacions, l'austeritat com a contrapartida a l'abundància, la igualació com a contrapartida a l'emfatització, la prevalença del conjunt sobre les parts... Per tot plegat, a banda de les nocions de vida quotidiana i separació convé destacar la importància del terme unitat, instrument conceptual molt adient per l'anàlisi de discurs aquí proposat, simultàniament aplicable en l'aproximació fenomenològica als medis quotidià i cinematogràfic. Al medi quotidià permet valorar la relació entre els diferents aspectes i experiències que conformen la vida quotidiana, i observar les possibilitats de transformació i el grau de separació respecte l'entorn social, al medi cinematogràfic serveix per estudiar el grau de cohesió forma-fons del discurs cinematogràfic i de l'experiència de recepció que en resulta, així com les possibilitats de transformació de les condicions de la comunicació. A partir d'aquests factors, que busquen mesurar el grau de cohesió de l'experiència quotidiana i cinematogràfica així com les seves possibilitats de transformació, es tractaria de distingir la situació cinematogràfica d'una banda, i el cine spectacle o spectacle cinemàtic de l'altra. Novament amb la intenció de buscar una correspondència entre metodologia i objecte d'estudi, es parteix per designar aquesta dicotomia de la contraposició entre situació i spectacle de Debord, i entre cinematògraf i cine de Bresson.

El procés de construcció de nous instruments conceptuais per tendir vincles entre activitat cinematogràfica i quotidiana, a través de l'estudi crític de la vida quotidiana i l'anàlisi de discurs adaptat a l'objecte d'estudi, requereix en darrera instància d'un fort component autoreflexiu i autocrític. A nivell epistemològic, parlar d'unificar un subjecte que produeix coneixement amb un objecte que és el coneixement produït, comporta un treball d'autoreflexió i autocrítica al voltant dels mètodes, fonaments i valor del coneixement, a la recerca de la coherència i obertura necessàries per vèncer la disjunció entre objecte i subjecte, tal i com suggereixen les nocions de *scienza nuova* i pensament complex (Morin, 1990)³. En termes de teoria cinematogràfica, parlar des d'una perspectiva científica d'aquesta unificació implica necessàriament posar en contacte el subjecte investigador amb la seva activitat quotidiana, sense separar aquest del subjecte que fa films i la seva activitat quotidiana, i del subjecte que veu films i la seva activitat quotidiana (Maturana,

1998)⁴. Històricament dins el terreny de la cinematografia aquest afany per unificar subjecte i objecte es consolida a meitat del segle XX amb l'aparició del film-assaig i els seus predecessors radiofònics, quan s'estableix definitivament un diàleg positiu entre documental, ficció i avantguarda (Català, 2005)⁵. Diacríticament, l'aparició del film-assaig comporta la proliferació de treballs cinematogràfics que progressivament aposten per aspectes com la utilització de la fragmentació per posar en crisi la representació, o la persecució d'una determinada relació entre forma i fons, quelcom que posa cada cop més de relleu les implicacions comunicatives i epistemològiques que comporta l'activitat cinematogràfica (Català, 2000)⁶. En teoria cinematogràfica, aquesta disjunció entre subjecte i objecte va de fet estretament lligada a aquests dos aspectes, la supremacia del contingut sobre la forma, producte del predomini de la representació i la interpretació en la història i teoria del cine i més en general de l'art (Sontag, 1966)⁷, com també a la recerca de la correspondència íntegra i total entre objecte i representació d'aquest en l'espai i el temps, com a conseqüència d'entendre l'activitat cinematogràfica com un fenomen idealista exclusivament guiat per l'acompliment del mite d'un cine total plenament independent del subjecte (Bazin, 2007: 9-17)⁸. A partir d'aquestes premisses, convé considerar la unificació de l'activitat quotidiana i cinematogràfica com el destí final d'un llarg camí per acabar amb les separacions entre subjecte i representació que predominen en les esferes del coneixement, del cinematogràfic i del quotidià.

Model d'anàlisi

L'aproximació a Robert Bresson (1901-1999) parteix de l'anàlisi de l'estil transcendental de Paul Schrader (1972), estudi molt influenciat pels articles de André Bazin (1951) i Susan Sontag (1964). Cal tenir en compte que el llibre de Schrader aparegut originalment l'any 1972 es centra sobretot en la trilogia de presó de Bresson, i que no comprèn cap dels films posteriors, és a dir més de la meitat. Per això cadascun dels tres passos de l'estil transcendental definit per Schrader és aquí contrastat amb les aportacions d'alguna monografia més recent sobre Bresson. Per a la presentació del quotidià es recorre a la monografia de Philippe Arnaud (1986), per a la disparitat a la de Keith Reader (2000), i per a l'estasi a la de Santos Zunzunegui (2001). L'objectiu d'aquest procés d'aproximació contrastada és definir un estil cinematogràfic que prova d'enllaçar activitat quotidiana i activitat cinematogràfica mitjançant tres passos similars als identificats per Schrader.

L'aproximació a Guy Debord (1931-1994) es fa a través de la crítica a les avantguardes artístiques i polítiques dels situacionistes. A nivell de superestructura aquesta crítica enllaça amb les

aportacions de dadaistes, surrealistes, lletristes i situacionistes. Més concretament, les aportacions de Debord es poden emmarcar en la seva participació en la Internacional Lletrista, entre 1952 i 1957, i la Internacional Situacionista, entre 1957 i 1972. A nivell d'infraestructura la crítica enllaça amb les aportacions de pensadors com Karl Marx, Mikhaïl Bakunin, Anton Pannekoek, György Lukács, Antonio Gramsci, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Cornelius Castoriadis o Henri Lefebvre. Destaca sobretot la forta influència de Marx, contrastat amb Bakunin, una gran afinitat amb el comunisme consellista, forts paral·lelismes amb Benjamin i l'Escola de Frankfurt, i el contacte directe amb Lefebvre. L'objectiu d'aquest procés d'aproximació és fomentar una perspectiva transdisciplinar que permeti moure's a través de diferents branques de coneixement, com ara sociologia, cine, filosofia, art, economia, antropologia, i altres, especialment dins les ciències socials i humanes. Cal tenir molt present que la crítica de la superestructura és alhora crítica a la infraestructura i viceversa, els dadaistes per exemple sorgeixen d'un profund rebuig envers la I Guerra Mundial, mentre que els treballs de l'Escola de Frankfurt versen sovint sobre tòpics de superestructura estretament lligats a qüestions infraestructurals.

Un cop definit l'estil cinematogràfic de tres passos i l'aproximació transdisciplinar per abordar-lo, s'empren una recerca tant teòrica com experimental que fusiona l'ús de la forma cinematogràfica de Bresson i de la creació conscient de situacions de Debord per desenvolupar un concepte d'unitat que s'estén simultàniament sobre el cinematogràfic i el quotidià. El cinematògraf és una escriptura amb imatges en moviment i sons (Bresson, 1997: 3). Tenint en compte això, es pot parlar no només d'escriptura sinó també de lectura d'imatges en moviment i sons. Una situació és un moment de la vida dissenyat per ser viscut pels seus constructors (Debord, 1957). L'ús unitari de mètodes situacionistes busca la construcció d'ambients unificats i dinàmics per a tots i cadascun dels moments de la vida. A partir de l'encreuament o juxtaposició d'aquestes dues definicions, hom pot començar caracteritzar la situació cinematogràfica com un intent de generar ambients unificats i dinàmics on, a través d'actes d'escriptura i lectura amb imatges en moviment i sons, cadascú té la possibilitat de construir tots i cadascun dels moments de la seva vida. Per contra el cine espectacle o espectacle cinemàtic, podria ser definit com un ambient separat i estàtic on l'espectador no té possibilitat de construir res, ja que se li dona tot tancat i fet.

A començament dels 1970s l'estudi sobre *L'estil transcendental en el cine* versa sobre una forma cinematogràfica que opera mitjançant tres grans passos: presentació del quotidià, disparitat i estasi (Schrader, 1999). L'observació en profunditat de la vida quotidiana permet constatar la distància entre el possible i el real, això duu a pensar que la vida de les persones no està dotada

d'unitat sinó que es presenta com un cúmul d'experiències i circumstàncies separades que escapen al control de l'ésser humà. Amb la disparitat la separació entre l'individu i l'entorn augmenta fins suposar una esquadra potencial o actual que amenaça la rutina del dia a dia, quelcom que desencadena una necessitat d'alliberament a qualsevol preu. La voluntat inflexible de conformar la unitat de totes les coses pot conduir en aquest procés a l'estasi, un estadi momentani en què hom pot conferir cohesió a tot allò que l'envolta, superar la influència de la mà invisible que tot ho dirigeix, unificar tots els aspectes de la seva vida, construir les seves vivències, crear lliurement situacions, dominar el seu entorn.

Tant Debord com Bresson parteixen en els seus treballs de l'observació de la vida quotidiana. Per a Debord i els situacionistes tota teoria revolucionària, per ser validada, ha de ser posada a prova en la vida quotidiana, únic laboratori on la ciència per crear situacions pot validar o refutar les seves teories i pràctiques (Debord, 1959). Bresson pren l'observació del quotidià com a punt de partida dels seus films, a més parteix de la seva pròpia vida quotidiana i experiència com a referència alhora que busca no distanciar-se massa de la vida quotidiana i experiència d'aquells a qui es dirigeix (Bresson, 1997:42)⁹. L'observació de la vida quotidiana serveix per tant com a pretext per evidenciar la distància entre el possible i el real, en termes de Lefebvre i Debord (2006:571-582), per definir la vida quotidiana en base a la idea de negativitat o de potencials inassolits, en paraules de Arnaud (2003:8-14). L'interès no es situa tant en mostrar què és la vida quotidiana com en mostrar què més podria ser la vida quotidiana. A partir d'aquí, l'observació meticulosa de la vida quotidiana, del món donat per descomptat, no va encaminada a obtenir els elements necessaris per donar lloc a una representació fidel d'aquesta vida quotidiana, entesa alhora com a finalitat i mitjà. El dia a dia és més aviat el camp de batalla on xoquen les forces potencials i actuals que determinen el desenvolupament possible i efectiu dels individus. Són precisament aquestes col·lisions de forces ocultes o corrents profundes que es donen en la vida quotidiana, intercanvis invisibles i relacions entre elements, allò que més interès suscita en ambdós autors.

El fet de prendre la vida quotidiana com a punt de partida permet observar com el dia a dia de les individus està dominat per una sèrie de corrents ocultes difícils d'identificar. Per tal de fer visibles aquestes forces exteriors cal cercar com es materialitzen en l'experiència quotidiana. Això no resulta evident ja que requereix un procés de destil·lació mitjançant el qual es sostregui tot el desordre il·lusori, les mentides, les falsificacions en les quals s'assenta el món donat per descomptat, per quedar-se només amb els elements purs, l'essència. Finalment però aquesta depuració pot conduir a constatar que en determinades circumstàncies és possible evidenciar

clarament l'existència d'una autoritat invisible que governa la vida de la gent sense que se n'adonin, quan les forces immaterials que tot ho regeixen adquireixen momentàniament un caràcter plenament material i concret, a causa d'un impuls irresistible que empeny l'individu a alliberar-se costi el què costi. Tant Bresson com Debord demostren gran interès per aquestes forces que dominen a l'home modern (Bresson, 1970), per la manca de control que aquest té sobre la pròpia vida, per com la seva existència és una cadena interminable de successos que no han estat creats per ell mateix (Debord, 1959). En ambdós casos l'alienació no es presenta com una evidència, sinó com un flux espiritual altament misteriós que, no se sap ben bé com, acaba per corrompre-ho tot, fent de cada moment de la vida quotidiana una pantomima que dista molt d'allò que podria arribar ser. No obstant en circumstàncies molt concretes l'existència d'aquests corrents misteriosos que dominen la vida quotidiana de les persones arriba a manifestar-se prou nítidament, precisament quan aquestes intenten reprendre el control de tot allò que els passa, mitjançant una subjectivitat radical, una voluntat sobrehumana, una necessitat inajornable d'alliberament.

En observar la vida quotidiana, Debord i Bresson perceben una gran distància entre allò que aquesta és i allò que podria arribar a ser, això els duu a fixar-se en la disparitat entre vida quotidiana i entorn, i tot seguit a plantejar obertament una necessitat d'alliberament de la vida quotidiana, per accedir a un estadi superior on poder conduir aquesta vida, la unitat. És així com aquesta necessitat d'alliberament duta a l'extrem pot desencadenar en circumstàncies molt puntuals una experiència unificada, extasiant, a través de la qual la vida quotidiana trenca momentàniament amb l'hegemonia d'aquestes forces ocultes que empresonen el dia a dia de les persones. Tals impulsos d'alliberament i experiències d'estasi estableixen el drama al voltant del qual s'origina tot moviment als films de Debord i Bresson. Tant un com altre dissenyen els seus treballs filmics com aportacions a la recerca de la unitat, ja sigui mitjançant el cinematògraf o la creació de situacions. En aquesta recerca és necessari deslliurar-se de la vida quotidiana, del món del sentit comú on tot és donat per descomptat, per tal de provocar una confrontació amb el medi, sempre hostil, de la qual pugui sorgir una experiència unificada. Això suposa invariablement un conflicte entre individu i entorn social gràcies al qual aquest sigui capaç d'escapar del seu dia a dia per cercar un estadi desconegut que resolgui les tensions de les quals neix el seu propi conflicte, la manca de coherència o unitat. La comunicació cinematogràfica dialèctica, la creació conscient de situacions, el contacte amb el transcendent, el cinematògraf, finalment es presenten com a vies per superar aquesta impossibilitat d'accedir a qualsevol experiència unificada, tant en el terreny quotidià com en el terreny cinematogràfic.

L'observació de la vida quotidiana com a pretext

La presentació de la vida quotidiana és el primer pas de l'estil transcendental, i consisteix en una observació meticulosa dels llocs comuns, avorrits i banals de la vida del dia a dia (Schrader, 1972). Aquesta immersió en el quotidià no busca criticar, ni explicar, ni jutjar res, sinó únicament mostrar, en concret mostrar com el món actual el fa sentir (Bresson, 1970)¹⁰. La intenció és crear una plataforma de sustent en base a la idea de tedi, avorriment extrem o estat d'ànim de qui suporta alguna cosa o algú que no li interessa, molèstia causada per la continuïtat o repetició d'una cosa que no l'atrau. Tal aproximació a la vida quotidiana ha estat sovint considerada documental o quasidocumental (Sontag, 1966)¹¹, ja que presenta un afany extraordinari per documentar la superfície del real que duu al tractament de tot fet com una realitat sense significat ni connotació. No obstant aquest procés d'aproximació serveix només per obtenir un material en brut orientat a preparar un terreny sense expressió ni drama, per generar una primera impressió d'una vida sense sentit, on aparentment no passa res, on tot és gris i monòton, presa de l'avorriment extrem causat per la rutina i la repetició. Aquest material en brut és llavors sotmès a un procés d'estilització o refinament, que passa per eliminar, restar, minimitzar, despullar de significat tota acció, amb l'objectiu de depassar la veritat documental, en favor d'una visió de la vida quotidiana com a quelcom potencialment més ric, a partir de les seves suspensions, latències o negativitat. L'interès no recau tant en allò que la realitat quotidiana és com en allò que en determinades circumstàncies podria arribar a ser¹². A partir d'aquesta idea, la presentació de la vida quotidiana de Bresson tendeix a la compressió del real, que esdevé així quelcom diferent de la realitat en brut captada mecànicament per la càmera, permetent fer d'allò que en el dia a dia passa com a banal i oblidat quelcom nou i desconegut, de cada petit detall aparentment insignificant de la vida quotidiana, la materialització de quelcom superior, un ens transcendent o mà invisible que tot ho dirigeix (Arnaud, 2003:16-30).

Debord està molt interessat en *La crítica de la vida quotidiana* (Jappe, 1998:88-96). Els situacionistes parteixen de la idea que l'art i la política han de ser superats, és a dir realitzats quotidianament, quelcom ja expressat per les avantguardes artístiques que els precedeixen. Pels surrealistes la vida quotidiana és el terreny on posar a prova el grau d'alliberament i progrés d'una societat, és per tant un element clau a l'hora d'elaborar una crítica als països socialistes. Posteriorment els lletristes s'interessen per la transformació de la vida quotidiana dels individus mitjançant la construcció de situacions poètiques que han de servir per restablir la unitat entre vida i

art. Més enllà de l'activitat artística i cultural, les qüestions relacionades amb la transformació de la vida quotidiana i l'urbanisme guanyen protagonisme en Debord i alguns lletristes, quelcom que ajuda a comprendre la fundació en secret de la Internacional Lletrista, la seva ràpida escissió del lletrisme, i uns anys més tard l'aparició de la Internacional Situacionista. L'interès creixent en l'aprofundiment en l'estudi de la vida quotidiana i la seva possible inversió, condueix puntualment els situacionistes a col·laborar amb institucions del món universitari, més concretament dins la sociologia, a través de la figura d'Henri Lefebvre, amb qui posteriorment mantenen intenses disputes. Lefebvre, qui busca en la tradició sociològica d'autors com Husserl, Simmel o Lukács, elements per renovar la crítica marxista a partir de la seva transposició al camp de la vida quotidiana, rep amb entusiasme les perspectives de transformació de la vida quotidiana dels situacionistes. El punt àlgid d'aquesta estreta col·laboració es situa l'any 1961, quan apareix el segon volum de la *Crítica de la vida quotidiana* d'Henri Lefebvre, i el número sis de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1972) publica *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne*. Aquest escrit de Debord, transcripció d'una conferència pronunciada via magnetòfon al Centre d'Estudis Sociològics del 'Centre National de Recherche Scientifique', que en alguns moments manté un paral·lelisme ben bé mimètic amb el segon volum de la *Crítica a la vida quotidiana* de Lefebvre, es centra en qüestions com l'ús de la vida quotidiana, el sentit del temps viscut, la manca de temps lliure i d'usos possibles per a aquest, la necessitat de donar un ús conscient i creatiu a la vida, o la contestació total del capitalisme com un procés d'inventar i proposar un ús diferent de la vida quotidiana que comporti noves pràctiques quotidianes i noves formes de relacions humanes (Debord, 2007)¹³.

Disparitat i necessitat d'alliberament

Bresson expressa la necessitat d'alliberament de la vida quotidiana mitjançant la disparitat, segon pas de l'estil transcendental (Scrader, 1972). La presentació del quotidià per via d'un procés d'estranyament s'encarrega de propiciar la predisposició a encarar quelcom desconegut, inefable. La duplicació d'elements, el progressiu distanciament entre el personatge i el seu entorn, evidencien de forma creixent que hi ha quelcom més enllà del món previsible, ordenat, fred i racional de la vida quotidiana. És així com dins el fred context de la vida quotidiana progressivament guanya importància la disparitat, una desunió actual o potencial entre el protagonista i el seu entorn, una esquadra creixent que amenaça la superfície de la vida quotidiana fins la seva culminació amb l'acció decisiva. La disparitat és sempre de caire exterior i ve provocada pel xoc entre el

protagonista i el seu entorn, un xoc que dóna lloc sense motiu aparent a una passió transcendental aclaparadora, a un desig vehement d'alliberament, una força sobrehumana d'un aire estrany, fruit del conflicte entre cos i ànima, entre matèria i esperit, entre interior i exterior, originats per una percepció del transcendent que predisposa el protagonista a rebre la gràcia. A causa d'aquests disparitat l'humà és incapaç de viure de forma harmoniosa en un medi que li resulta hostil, un incident incitador fa sospitar que sota la superfície del quotidià hi ha una densitat humana que agonitza, a partir de llavors el personatge es veu gradualment allunyat de la seva seguretat vers el quotidià degut a una passió d'origen desconegut, de caire malaltís i sobrenatural, que esdevé una càrrega cada cop més feixuga de portar. La creixent necessitat d'alliberament condueix el personatge central a l'alienació respecte el seu entorn, la seva desesperació augmenta a mesura que perd el control sobre tot allò que li succeeix, finalment amb l'acció decisiva es produeix un succés que trenca per complet amb les regles del quotidià.

Debord fonamenta en els seus films la necessitat d'alliberament de la vida quotidiana mitjançant la *Crítica de la separació* (Debord, 1961). El concepte de separació és per tant un equivalent del concepte de disparitat. La vida quotidiana no és producte d'una activitat unificada i conscient, "Els éssers humans no són plenament conscients de les seves veritables vides. Palpant en la foscor, aclaparats per les conseqüències dels seus actes, en tot moment grups i individuals es troben cara a cara amb resultats que no pretenien" (Debord, 1959)¹⁴. El quotidià està dominat per un flux ininterromput caracteritzat per "L'aparició d'esdeveniments que nosaltres no hem creat, d'esdeveniments que de fet han creat altres en contra nostre" (*Ibid.*)¹⁵. Tenint en compte que "Les arts del futur no poden ser sinó interrupció de situacions" (Debord, 1952)¹⁶, els lletristes sostenen que "Cal crear una ciència de les situacions, que incorporarà elements de psicologia, estadística, urbanisme i ètica. Tals elements han d'apuntar a un objectiu completament nou: la creació conscient de situacions" (Debord, 1952)¹⁷. Els situacionistes neixen de la necessitat d'aquesta ciència que té com a objectiu creació conscient de situacions, entenent que "(...) quan arribem a l'etapa de construir situacions –la finalitat última de la nostra activitat- tothom serà lliure de detournar situacions senceres a través de canviar deliberadament aquesta o aquella altra condició determinat" (IS, 2006)¹⁸. Més enllà dels límits de l'esfera artística i cultural, els situacionistes volen optar a un mode de vida alliberat aquí i ara, "L'era havia assolit un nivell de coneixements i tecnologies tal que resultava possible, i cada cop més necessari, una construcció directa de tots els aspectes d'un mode de vida alliberat mentalment i materialment. (...) La única empresa interessant és l'alliberament de la vida quotidiana, no només des d'una perspectiva històrica, sinó per nosaltres, ja mateix" (Debord, 1959)¹⁹. Per tant si "la qüestió no és constatar que la gent viu més o menys pobrament, sinó que

sempre viu d'una manera que se li escapa" (Debord, 1961)²⁰, llavors "La única aventura, varem dir, és contestar la totalitat, el centre de la qual és el mode de vida, on nosaltres podem posar a prova la nostra força però mai emprar-la" (*Íbid.*)²¹.

Unitat i estasi

Bresson utilitza el quotidià com un mitjà per preparar la confrontació amb l'expressió del transcendent (Schrader, 1999:107-112). La presentació de la vida quotidiana es veu progressivament enrarida per la disparitat, finalment amb l'acció decisiva les regles del quotidià s'enfonsen i es produeix un succés increïble dins l'estructura de contenció de la vida quotidiana. Llavors es duu a terme una crida oberta a les emocions, dissenyada per tal que el receptor del film afronti el dilema del personatge central, i només si el receptor accepta la participació emocional proposada, es produeix una transformació que no resol la disparitat sinó que l'accepta. Amb aquesta transformació es passa a l'estasi, que sintetitza una visió material i transcendental del món que intenta suggerir la unitat de totes les coses. L'acció decisiva es presenta llavors com una eventualitat miraculosa que dóna pas a l'estasi, que suposa el contacte definitiu amb les corrents extraordinàries, els moviments interiors i profunds, allò que dóna forma a tot, la mà invisible que tot ho dirigeix. L'estasi sintetitza una visió de la vida material i transcendental alhora, és la materialització de l'inefable, del desconegut, del buit... resulta difícil però adscriure aquest desconegut a una visió estrictament espiritual o religiosa de la vida, tal i com sovint es fa (Zunzunegui, 2001:43-86)²². L'estasi, provinent del grec *ékstasis*, acte de situar-se o col·locar-se fora, a banda d'expressar un estat alterat de la consciència en un sentit místic, pot ser entès com un gest de situar-se fora de la vida quotidiana, del món donat per descomptat, per alliberar-se de les rutines del dia a dia on tot passa desapercebut, i obtenir així una visió general del conjunt i les seves relacions (Berger, 1986:164). En els films de Bresson l'estasi és provocat per la culminació de la disparitat exterior, del xoc entre el protagonista i el seu entorn, un medi hostil que sempre li impedeix accedir de forma directa a la unitat (Schrader, 1999:94-107). Tanmateix a mesura que s'avança en la filmografia de Bresson, es pot constatar com aquesta unitat de totes les coses no es materialitza sinó més aviat al contrari, quelcom que progressivament acaba per dur els protagonistes a matar-se a sí mateixos o bé a matar tots aquells que els envolten.

Debord i els situacionistes utilitzen la creació de situacions com un mitjà per retrobar la unitat de totes les coses. Els situacionistes parteixen de la idea que "Ens trobem atrapats en unes

relacions de producció que contradiuen el desenvolupament necessari de les forces productives, també dins l'esfera de la cultura. Hem de batre en breixa aquestes relacions tradicionals, *els arguments i hàbits que mantenen*. Ens hem de dirigir ver un *més enllà* de la cultura actual, per una *crítica desenganyada dels dominis existents*, i per la seva *integració* dins una construcció espai-temporal unitària (la situació: sistema dinàmic d'un medi i d'un comportament lúdic) que realitzarà un *acord superior de la forma i del contingut*" (Debord, 2006:348)²³. La importància atribuïda a les nocions d'unitat i separació queda reflectida en el títol d'alguns films com ara *Sobre el pas d'algunes persones per una unitat de temps relativament curta* o *Crítica de la separació*, també el títol d'alguns capítols de *La societat de l'espectacle* (Debord, 1992) com *La separació consumada* o *Unitat i divisió en l'aparença*²⁴. L'alliberament de la vida quotidiana ha d'apuntar en darrera instància a restablir la unitat en tots els moments de la vida, per això s'utilitza el situacionisme com a ciència per crear lliurement situacions, l'ésser humà ha de ser capaç de controlar tots els aspectes de la seva vida, de viure d'una manera que no se li escapi. Però això no implica unificar tota la vida, "La noció d'unitat ha de ser desplaçada de la perspectiva de tota una vida (...) a la perspectiva d'instant aïllats de la vida, i de la construcció de cada instant per una utilització unitària dels mitjans situacionistes" (Debord, 1957:18)²⁵. La superació de l'art, la cultura, la filosofia, la política, i tota la resta d'activitats especialitzades que es duen a terme dins les respectives esferes parcel·lades, en favor de la seva dissolució en tots els aspectes de la vida quotidiana, estan orientades en darrer terme a unificar moments concrets de la vida. Però per poder restablir aquesta unitat de la vida, per poder crear lliurement situacions, cal que cada individu sigui capaç de dominar tots els aspectes de la seva existència, també de transformar col·lectivament el medi, ans "Fins que l'entorn sigui dominat col·lectivament, no hi haurà veritables individus – només espectres caçant els objectes que altres els presenten anàrquicament. En situacions aleatòries coneixem gent separada movent-se aleatòriament. Les seves emocions divergents es neutralitzen entre sí i reforcen el seu sòlid entorn d'avorriment. Mentre siguem incapaços de fer la nostra pròpia història, de crear lliurement situacions, la nostra lluita vers la unitat donarà lloc a altres separacions. La lluita per una activitat unificada condueix a la formació de noves especialitzacions" (Debord, 1961)²⁶. La impossibilitat de dominar col·lectivament l'entorn per crear lliurement situacions condueixen els situacionistes vers la decadència i autodissolució a començament dels anys 1970s.

Vida i existència

Bresson confereix a través dels éssers dels seus films una gran importància al conflicte permanent entre vida i mort, entre existència i no existència. Els personatges de Bresson són en tot éssers aparentment perduts, isolats i buits en un món d'una brutalitat interessada on experimenten un gran patiment, del qual cerquen alliberar-se, en la major part dels casos mitjançant la mort (Bailey, 2004). Són ànimes que arrossegueu una tragèdia esbossada amb gran subtileza, evitant una exposició fulminant, simplista, fàcil, superficial, emotiva, que cerqui fer aflorar ràpidament els sentiments. Per això mai se'ls tracta amb condescendència, ni s'intenta provocar llàstima en l'espectador, sinó que es descriu a mode de crònica immaculadament detallada les derrotes quotidianes de la vida d'una persona que fruit d'una llarga trajectòria acumula tal angoixa, agonia i suplici que sembla no tenir escapatòria, ni alliberament, ni alleujament possible. Aquests personatges es troben així sempre immersos en una fervorosa lluita entre un principi de vida i un principi de destrucció, una lluita inherent a la vida humana segons la descriu Freud en contraposar els instints de Eros i Thànatos, i que és de gran importància en tots els films de Bresson, molt especialment en els darrers, sobre la civilització i els seus descontentaments (Reader, 2000:132)²⁷. En relació a aquest conflicte permanent entre vida i mort, cal recordar la frase del suïcida Charles de *Le Diable Probablement* (Bresson, 1977) quan tot just després d'exclamar que no vol morir diu "Odio la vida. Però també odio la mort. Em sembla espantosa"²⁸. En aquesta mateixa línia parla en certa ocasió Bresson quan afirma "Penso constantment en la mort. No es pot pensar en la vida sense pensar en la mort" (Bresson, 1965). La divinació entesa com a recerca de coneixements sobre el futur i el desconegut concedeix especial atenció a la mort, fent de la desaparició dels cossos el més gran misteri i la principal confrontació amb el desconegut. Aquesta confrontació és vista per Bresson com un acte de prestidigitador, i com a tal és mostrada en els seus films: "La mort és un escamotejament. A *Mouchette* no vaig mostrar a Mouchette caient a l'aigua, només vaig escoltar el so de quelcom caient a l'aigua. La mort és com un efecte de prestidigitador que fa desaparèixer alguna cosa: hi ha quelcom d'absurd en una cosa que existeix i de sobte ja no hi és. (...). Amb la mort "d'ella" [*Une femme douce*], el mateix: desapareix simplement. A *Jeanne d'Arc* era el mateix també: ja no queda res" (Zunzunegui, 2001:237)²⁹. La mort expressa la resolució de les tensions constants entre matèria i esperit, la possibilitat que en qualsevol moment l'ànima pugui abandonar

la seva forma material per despendre's definitivament d'aquesta presó que és el cos. Aquesta visió de la vida i la mort explica la recurrència del suïcidi, un acte indesxifrable pel qual algú decideix deixar d'existir, per pròpia voluntat, i alhora empès per un entorn que no para de demostrar un menyspreu absolut per allò que, gairebé miraculosament, aconsegueix viure i existir. En una entrevista concedida poc després d'acabar *Le diable probablement* (1977), Bresson afirma "Allò que m'ha empès a fer aquest film és el malbaratament que hom ha fet de tot. És aquesta civilització de masses on aviat l'individu ja no existirà. Aquesta agitació boja. Aquesta immensa empresa de demolició on morirem per on hem cregut viure. És també l'estupefaent indiferència de la gent, excepte de certs joves actuals, més lúcids" (Reader, 2000:133)³⁰. Conforme s'avança en la filmografia, es pot trobar expressat cada cop més nítidament com la lluita per viure i existir es veu asfíxiada pel desenvolupament d'una civilització de masses que, en el seu afany de progrés, sotmet cada cop més la vida a forces sinistres que impedeixen a l'individu dur una vida i existència plenes, tot contribuint a un principi de mort o destrucció allà on es pretén actuar en favor de millorar les condicions de vida i estima pels humans. La contradicció permanent entre allò viu i existent, i allò mort i inexistent, és com veurem tot seguit la contradicció bàsica entre cinematògraf i cine.

Debord pren com a tema principal de tots els seus films la confrontació permanent entre vida i espectacle, o dit d'altra manera entre existència i inexistència (Debord, 2000:71-73). Els situacionistes consideren que la vida quotidiana és dominada per forces sinistres que impedeixen a l'ésser humà viure i existir plenament. Aquestes forces converteixen la vida quotidiana de les persones en un espectacle, una negació de la vida o mort en vida. L'experiència quotidiana de l'espectador es dona sota un estadi permanent de semi-somni, son rutinària, adormiment, anestèsia... això fa que l'espectador constantment es trobi amb esdeveniments que no han estat conscientment creats per ell, que altres han creat per a ell, dins una successió ininterrompuda de moments perduts i interrupcions que provoquen la sensació que la vida passa sense adonar-se'n, sense que es pugui fer res, sense que hom sigui protagonista de res, degut a què "Allò que va ser directament viscut reapareix congelat en la distància, enterrat en els gustos i il·lusions d'una era i endut per aquesta" (Debord, 1959)³¹. La substitució de vivències pròpies per somnis aliens produeix en l'espectador una separació respecte la seva pròpia vida i existència, quelcom que ocasiona un sentiment de pèrdua, desaparició, esfumament, evanescència, virtualitat, eterització de tot allò que l'envolta, quan "Després de tot el temps buit, tots els moments perduts, allà romanen aquestes interminablement travessades postals de paisatges; aquesta distància organitzada entre tots i cadascun" (Debord, 1961)³². L'espectador necessita romandre en aquest somni i no despertar-ne en cap moment, donat que "Mentre la necessitat sigui socialment somiada, el somni romandrà una

necessitat social. L'espectacle és el malson d'una societat moderna encadenada i expressa en darrer terme no res més que el seu desig de dormir. L'espectacle és el guardià d'aquest somni" (Debord, 1973)³³. L'espectacle és "(...) la reconstrucció material de la il·lusió religiosa" (Debord, 1992:20)³⁴, un opiaci encarregat de reconduir a una base terrestre els núvols religiosos on els homes havien situat els seus propis poders deslligats d'ells mateixos. Igual que una adormidora o un anestèsic, l'espectacle aconsegueix la funció de calmar el dolor, de compensar el sentiment torturant d'ésser al marge de l'existència, amb una necessitat inusual d'imitació i representació (Debord, 1992:219)³⁵. Gràcies a això, amb l'espectacle els somnis assoleixen una condició plenament real i material, donat que "Quan el món real és transformat en meres imatges, meres imatges es converteixen en éssers reals –quimeres dinàmiques que proporcionen les motivacions directes per un comportament hipnòtic" (Debord, 1973)³⁶. Tenint en compte que l'espectacle s'encarrega permanentment de confondre el somni amb la realitat, "Hom no pot oposar abstractament l'espectacle i l'activitat social efectiva; aquest desdoblament és ell mateix desdoblament. L'espectacle que inverteix el real és efectivament produït. Al mateix temps la realitat viscuda és materialment envaïda per la contemplació de l'espectacle, i reprèn en ella mateixa l'ordre espectacular en donar-li una adhesió positiva. La realitat objectiva és present d'ambdós costats. Cada noció així fixada no té com a fons més que el seu pas a l'oposat: la realitat sorgeix dins l'espectacle, i l'espectacle és real. Aquesta alienació recíproca és l'essència i el puntal de la societat existent" (Debord, 1992:8)³⁷. Aquesta mistificació de tota vivència o fins i tot existència, inherent a tot espectacle, té evidentment molt a veure amb la relació entre experiència viscuda i experiència cinematogràfica.

Desig i temps

Bresson expressa la seva visió de la vida per mitjà dels personatges dels seus films. En general hom tendeix a distingir aquí una visió de la vida força pessimista, tot i que ell prefereix emprar el terme lucidesa o bé autodefinir-se com un pessimista alegre (Zunzunegui, 2001:238). En primer lloc hi ha una ànsia per l'absolut que provoca la disparitat entre l'entorn i els personatges, i que irremeiablement resulta sempre en insatisfacció. Els personatges de Bresson són portadors d'un desig irrenunciable a l'absolut, un desig propi, que no respon a unes pautes adquirides per transmissió de l'entorn, que no és educable, i que resulta incomprensible pels altres, circumstància que els duu a l'isolament (Arnaud, 2003:92-99). Aquests personatges són per norma general joves intransigents i solitaris, però per sobre de tot estranys, en tant que els seus orígens són desconeguts, no es coneix pràcticament res d'ells ni del seu passat, sovint no són ni anomenats, i es presenten

desarrelats respecte la seva família i entorn, de fet la seva definició ve bàsicament donada per allò que anhelan fervorosament. Aquest desig vehement comporta una decisió irrevocable que els duu a moure's de manera inflexible per aconseguir tot allò que volen, obeint un desig que exigeix ésser reconegut absolutament, sense tenir en compte cap altra demanda, motiu pel qual aquests personatges són qualificats d'intractables³⁸. La importància del desig en la lluita contra l'alienació i per una experiència unificada és cabdal, tal i com posen de relleu les paraules de Charles a *Le diable probablement* (Bresson, 1977), quan davant el Dr. Mime afirma "No estic deprimat. Només vull el dret a ser jo mateix. Que no m'obliguin a deixar de voler més, a reemplaçar els veritables desitjos per uns falsos, basats en estadístiques, exàmens, fórmules, ciència russo-americana, classificacions ultra-estúpides. No vull ser un esclau o un especialista"³⁹. En tots els casos però el desig dels personatges ha de resultar invariablement en una insatisfacció producte de la confluència inevitable entre desig i destí (Arnaud, 2003:65). L'entorn hostil al desig forja aquí la seva aliança amb el pas del temps, encarregat de posposar i doblegar el desig, d'aplaçar tota gratificació, d'afeblir qualsevol anhel enfront un entorn que resta sempre impassible. La irreversibilitat del pas del temps no fa sinó jugar a favor de l'irremeiable per uns éssers qui innocentment creuen moure's per pròpia inèrcia, quan no fan sinó triar allò que els ha estat predestinat. Es pot pensar que darrera aquest retrobament entre desig i destí preval una visió jansenista de la vida, basada en la fusió crucial entre lliure albir i predestinació, atzar i determinisme, casualitat i causalitat, voluntat i gràcia (Schrader, 1999:114-122). Però en tot cas aquesta fusió entre desig i destí com a constant serveix per accentuar la visió de la vida com una lluita ininterrompuda entre vida i mort, que degut a una llarga successió de frustracions i la inexorable aproximació vers el no res, veu en el pas del temps un camí que condueix ineludiblement vers una negació del desig que culmina amb la confrontació d'un desconegut. Aquest camí vers el desconegut, marcat per les innumerables derrotes quotidianes d'un desig sotmès a l'entorn i al pas del temps, condueix de forma unívoca vers la reafirmació de la predestinació, l'irremeiable, final d'un trajecte que esdevé progressivament sinistre a mesura que avança la filmografia de Bresson. La posposició del desig i la irreversibilitat del temps són dos aspectes clau en el cinematògraf.

Debord aborda extensament la seva visió de la vida a *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), un film que segons el propi autor gira entorn la 'vida real', no l'espectacle (Debord, 2000:71-73). D'una banda hi ha el conflicte permanent entre el desig i un medi hostil, sorgit d'un desig irrenunciable de l'absolut, un desig que neix de la insatisfacció amb la seva vida quotidiana i l'anhel de viure una vida pròpia, i que duu a un estat de conflicte permanent amb l'ordre social. Aquest desig de confrontar l'ordre del món és expressat pel títol del propi film, una frase en llatí

que forma un palíndrom referida segons el propi autor al ‘desig en aquesta nit del món’ (Debord, 2000:67-69). Debord consagra la seva vida a dirigir atacs contra l’ordre del món, com si es tractés d’una batalla entre dos grans blocs, fent d’aquest conflicte el seu propi mode de vida: “M’he consagrat a enderrocar aquesta societat, i he actuat acord” (Debord, 1978)⁴⁰. Al mateix temps, viu amb estasi les temptatives revolucionàries de les quals participa: “És un moment bell aquell en què es posa en marxa un assalt contra l’ordre del món” (*Ibid.*)⁴¹. Es pot parlar per tant d’una visió de la vida eminentment marcada pel conflicte amb la societat, “El nostre propòsit no ha estat altre que provocar una divisió pública i pràctica entre aquells qui encara volen més d’allò existent i aquells qui han decidit rebutjar-lo” (*Ibid.*)⁴². Aquesta visió parteix del rebuig absolut al desig alienat conformat per un món creat per a la mercaderia i l’espectacle, “La consciència del desig i el desig de la consciència són idènticament aquest projecte que, sota la seva forma negativa, vol l’abolició de les classes, és a dir la possessió directa dels treballadors sobre tots els moments de la seva activitat. El seu *contrari* és la societat de l’espectacle, on la mercaderia es contempla ella mateixa en un món què ella ha creat”⁴³(Debord, 1967:53). Tanmateix al projecte de confrontar l’ordre social, cal afegir la sensació de pas del temps, l’aproximació inexorable de la mort o la nada, ja que per a Debord (2006: 309-328) “El principal drama afectiu de la vida, després del conflicte perpetu entre el desig i la realitat hostil al desig, sembla ben bé ser la sensació del pas del temps” (Debord, 1957:19, 2006:327)⁴⁴. Aquesta sensació de pas del temps és sens dubte patent a *In girum imus nocte et consumimur igni* (Debord, 1978), un film que tant pel que fa a comentari com a imatges gira entorn el tema de l’aigua, que és el temps, i en segon lloc del foc, que és l’esplendor de l’instant, el desig en aquesta nit del món, com també la joventut, l’amor, la revolució, la batalla, el viatge de pas... finalment el foc de la vida és inexorablement endut i apagat pel flux del temps (Debord, 2000:67-69). Debord viu sempre molt intensament la sensació de pas del temps, els seus treballs des del lletrisme fins el darrer instant de vida mostra especial sensibilitat per aquesta qüestió, lligada a una passió vital i preocupació pel qualitatiu que el porten a una actitud de no reservar-se, no defugir l’envelliment, viure el moment amb fervor, pensant que mai sobra temps, preocupant-se per com la vida se li escapa, restant sempre en contacte amb la caducitat humana, atent a l’inexorable pas del temps (Jappe, 1998:118-129). El pas del temps, els salts qualitatiu, les decisions irreversibles, les ocasions que no tornaran, la unitat i irreversibilitat dels actes humans, són un altre dels temes fonamentals en els seus films, i una faceta més en la lluita contra el valor de canvi, la il·lusió de que tot equival a tot i de que tot és possible. La creació de situacions, la recerca de moments construïts per aquells qui els viuen, no és sinó un intent de donar una resposta conseqüent amb la seva preocupació per aquestes qüestions. Despertar la consciència sobre el pas del temps i del propi desig, són sens dubte dos dels grans objectius dels films de Debord.

Singularitat i unitat

Bresson intenta amb els seus films remarcar el caràcter singular i insubstituïble de cada vida. Quan concep els seus films parteix de la idea que tot s'assembla en una vida, i que totes les vides s'assemblen, malgrat els atzars són una mica diferents per a cada cas (Bresson, 1966). Al mateix temps però sempre s'esforça per donar vida a personatges singulars i irremplaçables. La singularitat d'aquests personatges neix de la confrontació amb l'irremeiable, d'una negativa a deixar córrer el seu desig per l'absolut. Malgrat un entorn que constantment els insta a abandonar els seus projectes o anhels, aquests personatges mai cedeixen, i ignorant les peticions d'aquells qui els envolten, es mostren sempre inflexibles davant la possibilitat de renunciar a allò que els mou: el cura rural al seu ofici, el condemnat a mort a escapar-se, Michel a robar, Jeanne a la integritat, l'ase Balthazar a la innocència, Mouchette al menyspreu per tothom, la 'femme douce' a l'amor, el somiador a l'idealisme, Lancelot a l'honor, Charles a la recerca d'una vida diferent, Yvon a la conquesta del diner com a mitjà per refer la seva vida. La singular naturalesa d'aquests personatges els permet enfrontar-se a la dominació de la vida per part de forces exteriors, gràcies a un afany de no viure com la resta, enunciat per *Une femme douce* (Bresson, 1969) quan en una sortida al camp diu al seu marit "Nosaltres també formem una parella, tots sota el mateix model"⁴⁵, també en el desig de Charles "de ser excepcional en un món excepcional"⁴⁶, i en la dona de cabells grisos de *L'Argent* (Bresson, 1983), qui viu entregada als demés sense esperar res a canvi, desafiant tot intercanvi o equivalència amb una singularitat que no té preu, amb una vida única més enllà de qualsevol contrapartida, una vida completament insubstituïble, irremplaçable: "En relació a la maledicció que institueix el diner en el seu valor d'equivalent universal, ella és literalment de més: si tot equival a tot, si tot és convertible en bitllet, cadascun dels valors singulars propers a les coses s'esvaeixen en la circulació sense fi del diner: és ella qui substitueix el domini universal del seu patró amb els valors singulars de cadascuna de les coses intercanviades: salaris, compres, objectes, persones són sotmeses a la possibilitat d'una equivalència de la qual la figura a penes anònima d'un bitllet significa primerament la derrota. El verdader preu d'una singularitat, d'allò que és únic etimològicament, és que desafia tot intercanvi, tota equivalència. El seu valor no té preu, puix que en acordar-ne un, és negar-lo, i que la seva inserció en el flux del diner suposa una transacció que la arruïna, un substitut que l'aboleix" (Arnaud, 2003:146)⁴⁷. El caràcter singular i irremplaçable de tota vivència pròpia, queden consumats quan aquests són sotmesos a les lleis de la representació, de la quantificació, de l'intercanvi, de la fixació d'un preu que sempre acaba suposant una renúncia a

la pròpia experiència, a la seva qualitat viscuda, per tal de contraposar-la amb un possible equivalent. L'aprehensió del qualitatiu, dels contrastos, és la força que mou el cinematògraf.

Debord busca conferir unicitat a la seva vida i els seus films a través de convertir-se en el protagonista d'uns i altres. Es pot trobar una mostra clara d'això a *In girum imus nocte et consumimur igni* (Debord, 1978), una obra singular pel fet d'arrencar amb un bloc de vint-i-quatre minuts que contenen bàsicament atacs al públic i als films al qual aquest està acostumat, sobretot pel menyspreu per la vida que uns i altres demostren, els comentaris d'aquest bloc van acompanyats d'imatges estàtiques de publicitat i algunes seqüències de films antics, i a la part final també d'alguns tràvelings d'una Venècia deserta filmada des d'una barca. Després d'aquest llarg bloc, que segons Debord respon a la intenció de no fer cap concessió davant els espectadors i l'espectacle, s'afirma "Per la meua banda, si he triomfat en ser tant deplorable en el cinema, és perquè he estat molt més criminal arreu més. (...). Per tant, enlloc d'afegir un film més als milers de films trivials, prefereixo explicar perquè no hauria de fer res per l'estil. Reemplaçaré les aventures frívols típicament contades pel cinema per l'examen d'una qüestió important: jo mateix" (Debord, 1978)⁴⁸. A partir de llavors el film passa a centrar-se en aspectes de la vida del propi Debord, el seu cinema, la seva visió de París, o les aventures amb lletristes i situacionistes. El fet que l'autor del film dediqui bona part d'aquest a parlar de sí mateix, pot associar-se a un afany de grandiloquència heretat en gran mesura de l'època lletrista i sobretot d'Isidore Isou, a *Hurlements en Faveur de Sade* (Debord, 1952) per exemple, es donen com a dates clau en uns 'apunts per la història del film' l'any del naixement de Debord i l'any que fa la seva primera pel·lícula, com també els anys de les dues pel·lícules lletristes que la precedeixen. Aquest afany de grandiloquència, explícit en molts dels textos i films de Debord, persisteix fins els darrers anys de vida, tal i com suggereix el fet que a finals dels vuitanta tituli el primer volum de la seva autobiografia *Panegyrique*. En el cas de Debord però, més enllà d'un possible afany de grandiloquència o egocentrisme, cal parlar d'una gran habilitat per transformar la pròpia vida en un mite, en una llegenda, en una aventura històrica singular, en la qual juga a dirigir un exèrcit de la subversió vers la col·lisió en el camp de batalla, acabada la confrontació no queda clar si el bàndol derrotat el constitueix el proletariat, els situacionistes, o ell mateix (Jappe, 1998:118-129)⁴⁹. En tot cas el seu menyspreu pel món i el seu desig de ser l'únic individu lliure en una societat d'esclaus el porten a voler viure sigui com sigui d'una manera diferent, irremplaçable, desenvolupant un talent singular en allò que s'ha anomenat una cultura del gest, cuidant al màxim detall la imatge que ofereix al món, fent de la seva pròpia vida la seva major obra d'art i el seu film més important, com també un reclam exemplar perquè cadascú faci els seus propis films i esdevingui protagonista de la seva pròpia vida (*Ibid.*).

Còpia i simulacre

Bresson sosté que el cine, en el seu afany per copiar i reemplaçar la vida, dóna lloc a imatges mortes. Per parlar de l'art cinematogràfic com una rèplica inerta de la vida orientada a simular-la, cal remetre's a les paraules de Bresson quan diu "Una altra cosa de la qual em vaig adonar és que pràcticament tots els nostres gestos, totes les nostres maneres de parlar, són mecàniques. (...). El teatre consisteix en gestos i paraules ben controlades. El cinema ha de ser quelcom diferent –no controlat. Ha de ser l'equivalent de la vida, com qualsevol art, però certament no copiada o simulada. Han d'haver-hi uns pocs elements de la vida, de la realitat, capturats separatament, poc a poc amb l'extraordinària màquina que és la càmera. Llavors quan els poses junts d'una certa manera, en surt una vida sobtada –vida cinematogràfica, que no és en absolut semblant a la vida del dia a dia. Com tampoc s'assembla a la vida del teatre. La vida del teatre és com la vida només perquè els actors són vius. Al cinema, quan fotografies algú, el mates en el film. Són imatges mortes. Projectar un film és projectar gent morta. Però hi ha una certa manera de fer-ho per tal que les imatges es transformin mitjançant el contacte entre sí. Llavors hi entra la vida, com flors que reviu en aigua" (Bresson, 1973). Aquestes paraules parteixen de dos aforismes de les *Notes del cinematògraf* (Bresson, 1997:70, 22), un referit al "Muntatge. Pas d'imatges mortes a imatges vives. Tot torna a florir de nou.", i un altre que parla "De dues morts i tres naixements. (...). La meua pel·lícula neix per primera vegada al meu cap, mor al paper; la ressusciten les persones vives i els objectes reals que utilitzo, que són immolats en el cel·luloide però que, disposats en un cert ordre i projectats sobre una pantalla, es reanimen com flors en aigua", en una nota al peu de pàgina Bresson afegeix "Cinematografiar a algú no és dotar-lo de vida. És gràcies a que estan vius que els actors donen vida a una obra de teatre". El caràcter necròfil de la recreació cinematogràfica de la vida queda perfectament recollit en aquesta visió de la pel·lícula projectada com a reanimació de flors en aigua, després que ha mort en passar de la ment al paper i novament de la realitat al cel·luloide, s'observa a més una necessària distinció respecte el teatre com a espectacle 'en viu', i el teatre fotografiat o cine: "El teatre fotografiat o CINE requereix que un realitzador o *director* faci actuar uns actors i fotografiï aquests actors actuant, i que a continuació alineï les imatges. Teatre bastard al qual li falta l'essencial del teatre: presència material d'actors vius, acció directa del públic sobre els actors" (*Op. Cit.*:18). És així com "El cinema (...) copia la vida amb els actors i fotografia aquesta part de la vida" (Bresson, 1966)⁵⁰, no obstant com més s'apropa l'actor en la pantalla amb la seva expressivitat, com més s'esforça per semblar viu, més evident resulta que en la còpia no hi ha

vida (Bresson, 1997:53, 31)⁵¹. El CINE o teatre fotografiat obvia que “La vida no ha de ser expressada per la còpia fotogràfica de la vida, sinó per les lleis secretes en el sí de les quals es sent moure’s els teus models” (*Op. Cit.*:61). La vida cinematogràfica no s’aconsegueix a través de la còpia fotogràfica de fragments de la vida quotidiana, filmar algú viu és de fet matar-lo en el cel·luloide, la vida capturada dóna lloc a imatges mortes. En el cinematògraf la vida no ha de ser expressada per mitjà d’una còpia o un simulacre de la vida, sinó capturant separatament uns pocs elements d’aquesta vida, en el seu estat més natural i real possible, i combinant-los de certa manera en el muntatge per tal que es transformin pel contacte entre sí. Mostrar coses sense conformitat ni vincles és mostrar coses mortes (74), “Crear no és deformar o inventar persones i coses. És establir entre persones que ja existeixen, i *tal i com existeixen*, relacions noves”, tot depèn en definitiva de “ELS VINCLES QUE ELS SERS I LES COSES ESPEREN PER COBRAR VIDA” (24, 63)⁵². El cinematògraf és per tant una proposta essencialment dialèctica.

Debord entén el cine com un espectacle més, una negació de la vida que la suplanta de forma aparent a través del moviment autònom del no vivent. Com en qualsevol espectacle, al cine la vida espectacular preserva l’aparença del viu, ja que “Considerat en els seus propis termes, l’espectacle és un afirmació de les aparences i una identificació de tota la vida social humana amb les aparences. Però una crítica que arribi a entendre el caràcter essencial de l’espectacle el revela com una negació visible de la vida –una negació que ha pres una forma visible” (Debord, 1973)⁵³. Igual que l’espectacle, el cine serveix per dotar les vivències d’una imatge de falsa unitat la vida allà on “Les imatges que s’han després de cada aspecte de la vida es fusionen en un curs comú, on la unitat d’aquesta vida no pot ésser restablerta. La realitat considerada *parcialment* es desplega en la seva pròpia unitat general en tant que pseudo-món *apart*, objecte de la mera contemplació. L’especialització de les imatges del món es retroba, acomplerta, en el món de la imatge autòmitzada, on el mentider es menteix a sí mateix. L’espectacle en general, com a inversió concreta de la vida, és el moviment autònom del no-vivent” (*Ibid.*)⁵⁴. Aquesta concepció de l’espectacle com a negatiu de la vida, com a duplicat la realitat creat i recreat sense intervenció a partir de la vida però sense vida, apropa extremadament cine i espectacle, raó per la qual la crítica al cine i la crítica a l’espectacle van sempre estretament lligades. El cine és vist com una forma avançada de colonització espectacular, és a dir d’inversió de la vida que busca reemplaçar aquesta a través d’un simulacre o còpia. El cine espectacle substitueix les vivències pròpies de l’espectador per aventures viscudes per altres, les vides dels espectadors són per tant un cop més reemplaçades o colonitzades per espectacles, de manera que “Cap aventura és directament creada per nosaltres. Les aventures que ens són presentades formen part de la massa de llegendes transmises pel cinema o

per altres vies; part de la simulació global espectacular de la història” (Debord, 1961)⁵⁵. Malgrat la distància insalvable entre la vida capturada al cel·luloide i la vida fora d’aquesta, “Els manipuladors publicitaris, amb la insolència habitual d’aquells qui saben que la gent tendeix a justificar qualsevol ofensa no venjada, tranquil·lament diuen que ‘La gent que estima la vida va al cinema’. Però aquesta vida i aquest cinema són igualment insignificants, raó per la qual difícilment importa si una és substituïda per l’altre” (Debord, 1978)⁵⁶. Per això “Aquest públic, al qui agrada pretendre que és coneixedor de tot mentre de fet no fa sinó justificar tot allò que ha estat forçat a patir, passivament accepta la constantment creixent repugnància del menjar que menja, l’aire que respira i habitatges que habita –aquest públic es queixa del canvi quan afecta el cinema al que s’ha acostumat. I de fet aquest és l’únic dels seus hàbits que sembla haver estat respectat. Durant molt de temps possiblement jo he estat la única persona a ofendre en aquest domini. Tota la resta de cineastes, fins i tot aquells qui estan prou al dia per fer ressonar alguns dels temes ja posats de moda per la premsa, segueixen presumint la innocència d’aquest públic, segueixen usant les mateixes convencions cinematogràfiques antiquades per mostrar-li la mateixa mena d’aventures distants representades per estrelles qui han viscut enlloc seu –els afers més íntims de les quals poden devorar amb els ulls a través del forat de pany mediàtic. (...). El cinema del que parlo és una imitació fora de polleguera d’una vida fora de polleguera, una producció hàbilment dissenyada per comunicar no res. No serveix a cap propòsit excepte el de fer passar una hora d’avorriment amb un reflex d’aquest mateix avorriment. Aquesta imitació covard és la innocentada del present i el fals testimoni del futur. La seva massa de ficcions i grans espectacles ascendeix a res més que una inútil acumulació d’imatges que el temps s’enduu” (*Ibid.*)⁵⁷. Debord no busca representar en pantalla la imitació d’una vida que roman bàsicament insatisfactòria.

Vedets i aventures

Bresson sosté que el cine empeny les persones a deixar de ser qui són per tal d’accedir o projectar la imatge d’una vida diferent. Bresson s’interessa per allò que models són, no per allò que poden arribar a semblar, per això convé referir-se a aquests com a éssers, abans què intèrprets. Respecte als personatges o models de l’estil espiritual, val a remarcar en primer lloc l’eliminació dels actors i l’expressivitat de l’actuació, tant pel fet de no fer servir professionals, com pel fet de forçar els models a limitar-se a informar i exposar, enlloc de pretendre ser o identificar-se (Sontag, 1966)⁵⁸. D’això es desprèn que respecte als models no interessa què fan sinó què són, per la qual cosa se’ls demana dir el text amb la menor expressivitat possible, alhora que se’n presenta un rostre

inexpressiu enfront l'expressivitat d'altre parts com les mans o els peus. L'espiritualitat dels personatges és encarnada per models de bellesa apagada, difusa, neutral, inexpressiva, en una renúncia a allò bell que busca mitjançant la senzillesa que cada rostre comú esdevingui bell, que cada personatge opac es torni transparent. Aquests éssers arrossegueu una mena de drama interior clarament diferenciat de la psicologia, expressable únicament per motivacions ocultes imperceptibles en la superficialitat, d'aquí la seva opacitat, espiritualitat, misteri, neutralitat, transparència... Amb un comportament quasi sempre imprevisible, mai demostren les intencions repetidament o exteriorment, per deixar així un buit perquè entri la gràcia, allò que permet el veritable retrobament amb els éssers. El cine és utilitzat habitualment com a mecanisme per convertir els éssers en pantalla en quelcom diferent d'allò que són mitjançant l'actuació i les tècniques teatrals. Bresson expressa sovint les dificultats que suposa no fer servir actors, tal i com fa el cine comercial, en certa ocasió afirma que li agradaria treballar més, però que no té feina perquè es complica la vida treballant sense actors, "perquè ignora que existeix un aspecte comercial en el cinema, que es basa en les vedets" (Bresson, 1966). En un altre cas diu "Molt sovint no puc trobar diners perquè no utilitzo actors" (Bresson, 1973). No obstant considera els models portadors d'un mode de ser interior únic, inimitable, singular, irremplaçable (Bresson, 1997:49, 67), i que el cinematògraf només pot emprendre la seva recerca del desconegut a partir d'allò que cadascun dels seus models són en la seva vida quotidiana (Bresson, 1966), per això afirma no voler saber "Res d'actors. (Res de direcció d'actors). Res de personatges. (Res d'estudi de personatges). Res de posada en escena. Sinó la utilització de models, agafats de la vida. SER (models) en comptes de SEMBLAR (actors)" (Bresson, 1997:16). El repte és per tant aconseguir que les persones que apareixen en pantalla, models sense cap experiència en cine o teatre, no intentin convertir-se en algú diferent de qui són. Aquest repte esdevé especialment complex quan es tracta per exemple d'encarnar una figura històrica àmpliament coneguda com és el cas de Joana d'Arc, "(...) Quan vaig fer *El procés de Joana d'Arc* vaig demanar a la noia que havia triat que no pensés ni per un moment que era o podia ser Joana d'Arc, enlloc d'això vaig demanar-li simplement que romangués ella mateixa. Això és tot. I que anés d'aquí allà sense pensar absolutament en res. En l'altre cinema li haurien dit, 'Creus que podries ser Joana d'Arc? Coneixes la història. Podries imaginar-te que et van a cremar a la foguera?'" (Bresson, 1973). Ningú ha arribat tant lluny com Bresson en el sentit de filmar la gent segons allò que són (Garrel, 1992:97). Totes les persones que apareixen en els seus films són presentades com allò que realment són en la seva vida quotidiana, fins i tot quan els relats es situen segles enrere com en el cas de *Le Procés de Jeanne d'Arc* (1962) o *Lancelot du Lac* (1974), la voluntat de l'autor és dur el relat al present, fer actuals els subjectes⁵⁹. Malgrat molts d'aquests films són adaptacions d'obres literàries que transcorren en llocs o moments remots, tant

les persones com la resta d'elements que apareixen en pantalla han de romandre sempre fidels a allò que són, a la seva naturalesa. D'aquesta manera, en retallar la llibertat dels models per parlar i actuar exteriorment, en situar-los en una trama on la successió mecànica dels esdeveniments no els ofereix elecció possible, i en dur aquesta trama al temps present viscut en el transcurs de la projecció, s'intenta apropar la seva experiència quotidiana, la del seus models, i la d'aquells qui llegeixen els seus films, tot respectant i donant cabuda a la singularitat de cadascuna d'aquestes vides, forçant un diàleg entre totes les parts que en cap cas pretengui reemplaçar les vivències singulars de cada vida per les d'una altra. El cine en valer-se d'actors destrueix les qualitats singulars dels éssers.

Debord considera l'espectacle cinemàtic respon a la necessitat del públic de reemplaçar una vida trista i monòtona per aventures distants representades per vedets. El cine com un conjunt d'anècdotes dissenyades per evadir l'espectador del seu desig i temps. Aquesta passió per la contemplació de visions fragmentades d'aventures no directament viscudes, no fa sinó afegir més interrupcions i simulacres a l'experiència quotidiana, contribuint així al trencar la unitat i coherència de tota vivència, per mitjà d'aquesta negació visible de la vida que és l'espectacle. El cine esdevé llavors un espectacle més en la vida, per mitjà del qual “Com nens perduts vivim les nostres aventures inacabades” (Debord, 1952, 1978)⁶⁰. Aquestes aventures son protagonitzades per vedets que “(...) no són creades pel seu talent o manca de talent, ni tant sols per la indústria cinematogràfica o publicitària. Són creades per la necessitat que nosaltres tenim d'elles. Una necessitat patètica, sorgida d'una vida trista i anònima que voldria engrandir-se fins les dimensions de la vida cinematogràfica. La vida imaginària de la pantalla és el producte d'aquesta necessitat real. L'estrella és la projecció d'aquesta necessitat. Els anuncis durant les interrupcions són el reflex més verdader d'una interrupció de la vida” (Debord, 1959)⁶¹. Com a protagonistes d'aquestes aventures simulades, “Les estrelles –representacions espectaculars d'éssers humans- projecten aquesta banalitat general en imatges de rols permesos. Com a especialistes de la *vida aparent*, les estrelles serveixen com a objectes superficials amb el quals la gent es pot identificar per tal de compensar per les especialitzacions productives fragmentades que de fet viuen. La funció d'aquestes celebritats és representar diferents estils de vida o punts de vista sociopolítics de *manera completa i totalment lliure*. Encarnen els resultats inaccessibles del *treball* social a través de dramatitzar els subproductes d'aquest treball que són màgicament projectats per sobre seu com els seus últims objectius: poder i vacances –la presa de decisions i consum que són al principi i al final d'un procés que mai és qüestionat. (...). Però les activitats d'aquestes estrelles no són realment lliures, i no ofereixen eleccions reals” (Debord, 1973)⁶². Per contra, “La construcció de situacions

comença més enllà de l'ensorrament modern de la noció d'espectacle. És fàcil de veure fins quin punt és adherit a l'alienació del vell món el principi mateix de l'espectacle: la no-intervenció. Hom veu, a la inversa, com les més valuoses recerques revolucionàries dins la cultura han buscat trencar amb la identificació psicològica de l'espectador amb els herois, per empènyer aquest espectador a l'activitat, provocant les seves capacitats per revolucionar la seva pròpia vida. La situació és així feta per ésser viscuda pels constructors. El rol del "públic", sinó passiu com a mínim figurant, ha de disminuir sempre, alhora que augmentarà la part d'aquests que no podrà ésser anomenada actors sinó, en un sentit nou d'aquest terme, vividors" (Debord, 2006:325-326)⁶³. L'objectiu dels films de Debord no és representar aventures viscudes per altres sinó empènyer a tothom a viure les seves.

Monòleg i inacció

Bresson busca trencar amb tot simulacre de comunicació, diàleg, participació, activitat, coherència, unitat, quan de fet aquests no es donen ni en el cine ni en la vida quotidiana. Per fer-ho recorre a un procés d'estranyament, procés pel qual el receptor no pot llegir pel·lícula com està acostumat a fer-ho, no es potencia el desig de substituir els personatges ni es dóna peu a participar en l'acció de forma vicària, tampoc s'intenta fer veure la realitat des d'un punt de vista determinat ni es requereixen judicis emocionals o intel·lectuals d'allò que passa, s'anul·la el desig de ser distret i es bloqueja qualsevol sortida emocional o intel·lectual per part del receptor, qui progressivament pren consciència de la forma (Schrader, 1999:81)⁶⁴. D'aquesta manera l'autor es limita a informar enlloc d'intentar despertar condescendència o llàstima vers els personatges, potenciant que la tragèdia sorgeixi d'allò què són, no per la manera de veure'ls. El repte és ser subtil, suggerir sense mostrar, no explicar-ho tot com al teatre, evitar tot el que sigui pintoresc, no buscar l'impacte emocional per via de l'exteriorització, per tal de presentar els moments de patiment i tragèdia com a moments de bellesa i veritat humana, i esperar que l'audiència aporti la seva capacitat de sentir, en comprovar que darrera la suavitat en les formes hi ha una gran duresa de fons, una espiral descendent que només pot acabar en tragèdia, inexorablement, inevitablement, sense llum ni esperança, que sorgeix de la visió tràgica de la vida i del món del propi autor del cinematògraf, alhora que apunta a trencar amb el domini del simulacre sobre tota experiència viscuda. Per fer això es prenen elements directament de la realitat, sense alterar-ne la naturalesa, i s'estableixen combinacions i juxtaposicions inesperades entre aquests, tot instant el públic a que els posi en relació, els doni vida, els ompli de sentiments, aportant la seva capacitat d'emocionar-se, no identificant-se amb els personatges i els moments viscuts per aquests, sinó atrevint-se a viure per sí

mateix els moments de la projecció, establint un veritable diàleg amb la pel·lícula, decidint en quina mesura vol implicar-se, sense deixar esfumar el temps viscut en què perdura la projecció del film. Si bé és cert que molts dels films de Bresson són adaptacions, els originals són sempre filtrats per l'experiència viscuda, resultant paradoxalment en quelcom d'una extremada fidelitat i alhora divergència respecte l'original. Al mateix temps també es busca que el receptor apliqui la seva pròpia experiència viscuda al visionat de la pel·lícula, per establir nexes entre imatges i sons. No es tracta tant de que l'espectador apliqui el film a la seva visió de la vida i el món, o de que intenti escapar d'aquesta vida i aquest món per mitjà de reemplaçar-los pels dels protagonistes del film, sinó d'evitar tota separació entre subjecte i representació, per tal que en aplicar les seves pròpies vivències el film pugui ser desxifrat, en un moviment que no va de la pantalla a l'espectador que espera sinó del receptor que participa i s'implica en establir relacions en allò que mira, escolta, interroga, dialoga... "M'he sentit particularment colpit per la independència absoluta de l'espectador en relació a aquest film. Una independència total en el sentit que aquest film no apareixia com un espectacle sinó com la natura, la vida mateixa. Si es vol mirar es mira, si no es vol, no es mira. Si es vol veure com a art es pot, sinó no. Tal independència de l'obra d'algú vis-a-vis de l'opinió dels espectadors i dels crítics roman per a mi el símbol de l'actitud exemplar d'un director envers el seu públic" (Tarkovski, 1983:64).⁶⁵ En aquesta línia es pot dir que Bresson no busca afirmar la seva autoritat com a director del film, sinó convidar al receptor a que faci un treball de recerca del desconegut a través d'establir per sí mateix les relacions, sense tal esforç el film no podrà ser mai 'ni vist ni conegut' (Weyergans, 1994)⁶⁶. El cinematògraf és lectura atenta d'imatges i sons.

Debord entén que el cine en tant que espectacle aconsegueix la funció de presentar estils de vida coherents als quals els espectadors finalment mai podran accedir, degut a la distància que els manté sempre separats de tot espectacle. En tant que mecanisme per representar eleccions i formes de vida unitaris, a les quals els espectadors en cap cas podran optar realment, "L'espectacle és el discurs ininterromput que l'ordre vigent té sobre sí mateix, el seu monòleg elogiós, un autoretrat del poder en l'època de la seva gestió totalitària de les condicions d'existència" (Debord, 1992:24)⁶⁷. El cine espectacle s'encarrega de difondre pautes de vida dominants com també alternatives a aquestes, com sigui els espectadors mai podran accedir completament a aquestes pautes: "Les notícies oficials són arreu. La societat retransmet per a sí mateixa la seva pròpia imatge de la seva pròpia història, una història reduïda a un espectacle superficial i estàtic dels seus governants, les persones que encarnen la condició aparentment inevitable d'allò que passa. El món dels governants és el món de l'espectacle. El cinema hi encaixa bé. Independentment del tema tractat, el cinema presenta herois i conductes exemplars modelats per la mateixa vella pauta que els governants. (...).

Aquest equilibri dominant torna a ser qüestionat cada cop que gent desconeguda intenta viure de manera diferent. Però és sempre lluny. En sabem pels diaris i noticiaris. Romanem fora, relacionant-nos-hi com si fos simplement un espectacle més. En som separats per la nostra pròpia no intervenció. I acabem més aviat decebuts amb nosaltres mateixos. En quin moment l'elecció va ser posposada? Quan varem perdre la nostra oportunitat? No hem trobat les armes que necessitàvem. Hem deixat que les coses desapareguessin. (...). He deixat que el temps s'esfumés. He perdut allò que hauria d'haver defensat" (Debord, 1961)⁶⁸. A partir d'aquí, Debord assenyala en relació a l'activitat cinematogràfica, que "La revolució no és 'mostrar' la vida a la gent, sinó dur-los a la vida". Una organització revolucionària ha de recordar sempre que la seva finalitat no és aconseguir partidaris per escoltar discursos convincents per part de líders experts, sinó fer-los parlar per sí mateixos, per tal d'assolir, o com a mínim avançar vers, un grau igual de participació. L'espectacle cinemàtic és una de les formes de pseudocomunicació (desenvolupada, enlloc d'altres possibilitats, per la actual tecnologia *de classe*) en el quals aquesta finalitat és radicalment inassolible. Encara més, per exemple, que en una forma cultural com la lliçó de tipus universitària amb preguntes al final, en la qual el diàleg i participació de l'audiència, malgrat subjecte a condicions més aviat desfavorables, no són absolutament exclosos" (IS, 2006)⁶⁹. El cine en tant que espectacle aconsegueix la funció de simular diàleg i participació allà on aquests son manifestament absents: "L'espectacle cinematogràfic té les seves normes, els seus fiables mètodes per produir productes satisfactoris. Però la realitat que ha de ser presa com a punt de partida és la insatisfacció. La funció del cinema, tant dramàtic com documental, és presentar una coherència falsa i isolada com a substitut per una comunicació i activitat que són absents. (...)" (Debord, 1961)⁷⁰. El cine com qualsevol altre espectacle obeeix al desig de reemplaçar una vida gris i monòtona per una vida diferent, única, singular. Aquest somni ve determinat pel desig i la necessitat de dormir, i per tant no s'assoleix per mitjà d'una comunicació i un diàleg conscient, ni d'una experiència construïda i unitària, sinó per la contemplació passiva de vivències separades. Els films de Debord intenten alliberar la veritable vida i comunicació més enllà del món dels governants.

Diners

Bresson concedeix gran importància a la dominació del món pel diner, tal i com suggereix el fet que el seu darrer film es tituli precisament *L'Argent* (1983)⁷¹. La visió d'un món on impera la recerca de diner i benefici apareix clarament formulada pel comerciant de gra de *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966), quan diu a Marie “Jo sóc lliure, obligat a res, excepte a allò que em pot ser útil i del què jo en puc treure profit, i preferiblement gran profit abans que petit profit; la vida no és més que una fira, un mercat on la paraula mateixa no és necessària, el bitllet és suficient. Pagar la gent, és despendre's de tots els deures i obligacions envers ells. Bé que seria millor no pagar-los i fer-los treballar per res. No tothom veu les coses del mateix angle. S'aprèn ràpid que hom s'ho pot permetre tot i tenir al mateix temps l'estima i consideració de la gent. És un qüestió d'aplom”⁷². Aquest mateix comerciant de gra s'havia dirigit a Marie mentre aquesta ballava amb un altre noi durant la festa de comiat d'Arnold en un bar, el noi li havia dit “Si la vols, paga”, en una evocació més de com el diner pot arribar a dominar la vida⁷³. De fet, aquest comerciant de gra, qualificat per Marie de vell avar, és un personatge infreqüentment transparent en aquest sentit, amb gestos força significatius al llarg del film com voler negar menjar a la jove quan aquesta li demana aixopluc, intentar comprar-la amb diners quan l'ha acollida, o retirar gra a l'ase Balthazar i posteriorment regalar-lo quan se l'informa que aquest és a prop de morir i que per tant no en podrà treure més profit. La visió d'una vida consagrada per complet a l'acumulació de diner és també molt present en el marit de *Une femme douce* (Bresson, 1969), ex-treballador de banca i propietari d'una casa d'usura on es dedica a fixar el valor d'objectes a empenyorar a canvi de diners. L'usurer veu en l'acumulació de diner la condició principal per a la felicitat de la parella: “Ens caldran quatre o cinc anys per amassar un capital. Ja ho se, tu menysprees el diner”⁷⁴. També Charles s'expressa en termes similars a *Le diable probablement* (Bresson, 1977), quan es refereix als seus pares tot dient “Com més ric és mon pare, més se l'estima ella”⁷⁵, i quan parla al seu amic Michel de “El diner tot poderós! El diner la única salvació!”⁷⁶. L'apogeu d'aquesta visió de la vida i les relacions humanes supeditades completament a l'acumulació de diner es dona a *L'Argent* (Bresson, 1983), on poc després de despertar d'un intent de suïcidi amb somnífers, Yvon escolta unes paraules prou significatives en veu del company de cel·la, algunes reflexions entorn el diner que sorgeixen un gran efecte en Yvon, a la vista dels esdeveniments ulteriors del film... “Des que t'ha estat donada la

consciència del teu ésser i de l'absurda organització del món, de la impossibilitat on es troba d'ésser altrament, què és el que se't diu? Se't diu: obeeix. Sobretot no et fiquis pas en allò que no t'incumbeix, no és assumpte teu. Espera, aviat tot el món serà feliç. Però jo no vull pas esperar la felicitat universal, que serà, creu-me Yvon, terriblement fastigosa. Jo vull ser feliç de seguida, a la meua manera, altrament. Oh diner, Déu visible, què no ens faràs fer”⁷⁷. Zunzunegui parla aquí d'una línia recta que parteix del comerciant de grans de *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966), passa pel marit de *Une femme douce* (1969), i culmina amb *L'Argent* (1983), amb “(...) aquesta vertiginosa circulació de mitjans de pagament (falsos o no, no és aquest el problema; en cert sentit tots són igualment falsos o igualment veritaders) que enllaça uns personatges amb altres en la implacable lògica de la contaminació monetària” (Zunzunegui, 2001:216)⁷⁸. La contaminació pel diner es troba de fet ja molt present a *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), un film que parla del classisme d'una societat que en cap cas deixa passar l'amor davant el diner. En els seus films Bresson critica la humanitat per moure's exclusivament per la recerca de diner i benefici.

Debord concedeix al diner una importància cabdal en el seu anàlisi de l'espectacle. La crítica a l'espectacle deu bona part de la seva fonamentació teòrica a la crítica al capital de Marx, en la qual els processos d'acumulació de capital són vistos com el motor de les relacions socials. L'observació de la vida quotidiana i l'alienació condueixen a considerar tant els aspectes materials com immaterials d'aquesta realitat, en el camp material allò que millor defineix les relacions socials és el diner. El diner és l'instrument de canvi universal i abstracte que serveix per fixar el valor de qualsevol cosa i intercanviar-la pel seu equivalent. A banda de les transaccions d'objectes o mercaderies, el diner possibilita la quantificació del temps viscut en treball, en mercaderia, en salari, i novament en mercaderia, destinada a omplir temps viscut. La pròpia vida quotidiana, esmicolada en fragments de temps és així sotmesa a les lleis de l'economia i el mercat, per tal que l'individu que sacrifica el control del seu temps pugui a canvi satisfer les seves necessitats i desitjos, que presumiblement quedaran plenament sadollats per l'ús del diner. La noció d'espectacle emana directament d'aquesta supeditació de la vida als processos d'acumulació de capital, a una necessitat de guanyar i gastar diners que arribats a cert punt ocasiona un salt abismal del qualitatiu al quantitatiu, allà on “L'espectacle és *capital* fins a tal grau acumulat que esdevé imatge” (Debord, 1992:34)⁷⁹. D'aquesta manera, “Tota la vida de les societats en què regnen les condicions modernes de producció s'anuncia com una immensa acumulació d'*espectacles*. Tot allò que era directament viscut s'ha allunyant dins una representació” (*Op. Cit.*:1)⁸⁰. Aquesta frase que dona inici al llibre i al film *La societat de l'espectacle* (1967, 1973), és un détournement de la primera frase de Marx a *El Capital*, “La riquesa de les societats on domina el sistema de producció capitalista apareix com una

acumulació immensa de mercaderies”. Si per a Marx “El capital no és una cosa, sinó una relació social entre persones mediada per coses”, per a Debord “L’espectacle no és un conjunt d’imatges, sinó una relació entre persones, mediada per imatges” (Bredlow, 2003:133)⁸¹. Resumidament, “L’espectacle és l’altra cara del diner: l’equivalent general abstracte de totes les mercaderies. Però si el diner ha dominat la societat en tant que representació de l’equivalència central, és a dir del caràcter intercanviable de béns múltiples dels quals l’ús restava incomparable, l’espectacle és els seu complement modern desenvolupat on la totalitat del món mercantil apareix en bloc, com una equivalència general d’allò que la societat pot ésser i fer. L’espectacle és el diner que hom *contempla únicament*, car en ell ja hi ha la totalitat de l’ús que ha estat intercanviat per la totalitat de la representació abstracta. L’espectacle no és pas solament el servidor del *pseudo-ús*, és en sí mateix el pseudo-ús de la vida” (Debord, 1992:49)⁸². Els films de Debord busquen subvertir la cadena diner, mercaderia, imatge, i espectacle.

Mercaderies

Bresson demostra en els seus films especial preocupació per com el flux de mercaderies domina la vida i les relacions humanes. La importància del trànsit d’objectes sobre la vida és explícit ja a *Un Condamné à mort s’est échappé* (Bresson, 1956), un film on la vida depèn de la tergiversació de l’ús i el valor d’objectes quotidians que alhora posen en greu perill el aquesta vida⁸³. A *Pickpocket* (Bresson, 1959) tot el drama gira entorn l’atracció fatídica vers els objectes del cleptòman Michel, qui a més suggereix al seu amic seduir a Jeanne amb regals i afirma que de la seva mare que un cop morta només en queden els objectes⁸⁴. Al llarg de *Le Procès de Jeanne d’Arc* (Bresson, 1962), destaca la importància de certs objectes que vehiculen el duel de fe entre Jeanne i els jutges: un cavall possiblement robat, un medalló que podria comportar una condemna per heretgia, la ploma amb la que s’escriu la seva sentència, l’acta on es documenta el procés, el vestit d’on presumptament emana la seva força, l’estendard suposadament beneït, l’espasa i armadura esdevingudes relíquies, el crucifix que li serveix de consol...⁸⁵. De *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966) es pot ressaltar uns objectes que arriben a Gerard com a regals benintencionats i d’altres que surten de les seves mans plenament enverinats, alhora les terres treballades pel pare de Marie que ocasionen una greu disputa amb nefastes conseqüències per a tota la família, i les mercaderies que l’ase Balthazar ha de transportar patint tota mena de maltractaments⁸⁶. Amb *Mouchette* (Bresson, 1967) apareix de nou el tema del contraban, també cal esmentar les feines dutes a terme per la protagonista a la llar i a un bar per sostenir la seva família, la fitxa dels autos de xoc que

màgicament gairebé la salva, i els regals que rep tot just abans de suïcidar-se⁸⁷. El tràfic d'objectes és ja de forma explícita un motiu central en la relació entre *Une femme douce* (Bresson, 1969) i el seu marit, la parella es coneix pels objectes que ella duu a la botiga -del crucifix només interessa l'or-, després ella es nega a valorar els objectes com ho fa el seu marit, finalment la noia esdevé un objecte més per a l'usurer⁸⁸. A *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974) tot el malefici ve provocat per l'atracció vers el Grial, tanmateix l'objectiu real de la recerca no és l'objecte diví sinó Déu mateix, un Déu esdevingut objecte fetitxe⁸⁹. En el cas de *Le diable probablement* (Bresson, 1977), s'expressa clarament com el progrés de l'economia mercantil condueix a la destrucció del món i la conversió de la vida en mercaderia, d'una banda la devastació ecològica, de l'altra la mercaderia dominant tota experiència viva: les imatges projectades i comentades pel grup ecologista o la tala d'arbres d'una banda, i les conquestes de 'l'estat del benestar' enumerades per Charles amb ironia a la consulta del Dr. Mime de l'altra, són bona prova d'això⁹⁰. Al darrer film l'objecte causant de l'atracció fatal és el diner, instrument de canvi universal potencialment convertible en qualsevol mercaderia, tot el moviment s'origina amb la posada en circulació d'uns bitllets falsos, malgrat també cal remarcar la importància dels treballs i mercaderies que vinculen d'una manera o altra els personatges a la botiga de fotografia⁹¹. En tots aquests films Bresson efectua una rasura vers l'atracció d'un objectes causa, una força sobrehumana irresistible resultant d'una fusió de desig i consciència que empeny els éssers a actuar al marge de l'entorn i les conseqüències per forjar un destí lligat d'alguna manera al trànsit de mercaderies (Arnaud, 2003:59-62)⁹². Es percep a més l'emergència de processos de reificació pels quals certs objectes semblen adquirir vida pròpia, al temps que la vida tendeix a ser cosificada per via del treball. També una insistència inusual en fórmules clandestines de circulació de mercaderies com el robatori o el contraban, relacions tabú vehiculades per objectes. El trànsit d'objectes, l'afany per equiparar o apaivagar la vida amb objectes, la cosificació d'aquesta vida, són en definitiva els camins pels quals els éssers es precipiten en els fluxos de la vida social, al temps que els seus destins s'enllacen o desenllacen. La dominació de tota experiència viscuda per objectes que podrien ser obtinguts a canvi de diners i que alhora semblen estar dotats de vida pròpia situen al centre d'aquests relats la noció de mercaderia.

Debord demostra en el seu anàlisi de l'espectacle gran interès per la circulació de mercaderies. El desenvolupament de l'espectacle va lligat a l'expansió de l'economia mercantil en el món, de tal manera que "L'espectacle és el moment en què la mercaderia ha arribat a l'ocupació total de la vida social" (Debord, 1992:42,41)⁹³. Qualsevol estudi sobre l'espectacle ha d'atorgar una importància cabdal a la crítica al fetitxisme de la mercaderia de Marx, considerant que "En la pràctica bàsica de l'espectacle d'incorporar a sí mateix tots els aspectes fluids de l'activitat humana

per tal de posseir-los en una forma congelada, i d'invertir els valors vius en valors purament abstractes, reconeixem el nostre vell enemic la mercaderia, que sembla a primera vista tant trivial i òbvia, i que és actualment tant complexa i repleta de subtileses metafísiques. (...). El fetitxisme de la mercaderia –la dominació de la societat per mitjà de ‘coses tant tangibles com intangibles’- assoleix la seva plenitud última en l'espectacle, on el món real és reemplaçat per una selecció d'imatges que són projectades sobre aquest, i que al mateix temps triomfen en fer-se veure com l'epítom de la realitat (...). El món alhora present i absent que l'espectacle aixeca per veure és el món de la mercaderia dominant tota experiència viva. El món de la mercaderia és així mostrat com el que és, perquè el seu desenvolupament és idèntic a l'estranyament de la gent entre sí i respecte tot allò que produeixen” (Debord, 1973)⁹⁴. Al llibre *La Société du Spectacle* (1967)⁹⁵, just abans d'això s'inclouen unes paraules que no apareixen al film, “En aquest moviment essencial de l'espectacle, que consisteix en reprendre en ell tot allò que existia dins l'activitat humana en l'estat fluït, per posseir-ho en estat coagulat, en tant que coses que han esdevingut el valor exclusiu per la seva formulació en negatiu del valor viscut, reconeixem el nostre vell enemic que sap tant bé com semblar a primer cop d'ull quelcom de trivial i comprensible per sí mateix, quan contràriament és tant complex i tant ple de subtileses metafísiques, la mercaderia” (Debord, 1967:35)⁹⁶. Debord analitza en profunditat la noció de mercaderia al segon capítol d'aquest llibre, aquesta secció titulada *La mercaderia com a spectacle* parla bàsicament de les relacions entre mercaderies i humans en la producció i el consum, el contrast entre el menyspreu pels treballadors i les lloances pels consumidors, el respecte pel treball com a mercaderia, la importància del treball per conferir el seu caràcter sagrat a la mercaderia, la posada en crisi del treball pels processos d'automatització i el seu paradoxal augment gràcies a la proliferació de feines en el sector terciari i serveis, la progressiva substitució de producció i consum reals pels d'il·lusions, el domini del valor de canvi sobre el valor d'ús que en principi l'originava, la necessitat de justificar el valor d'ús a través de l'espectacle, la creació de pseudo-necessitats desvinculades d'un ús conscient, d'una activitat productiva que no respon a una demanda de canvis qualitatius ni necessitats concretes sinó només a la creació de valor, d'una economia autòmitzada que té com a mitjà i finalitat la producció d'alienació, de la supeditació de tota necessitat a la pseudo-necessitat bàsica de reproducció del sistema, de l'abundància econòmica com a resultat de treball social aparent, de com a mesura que la vida humana és sotmesa a la necessitat de produir unitats de treball abstracte la mercaderia adquireix vida pròpia, dels processos de reificació i objectivació, de la conversió de tot anhel i tota activitat humana en espectacle... La ocupació total de la vida social per part de la mercaderia ve donada en definitiva per la conversió de tot desig i necessitat humana en una mercaderia de consum, com també per la conversió de tot treball o activitat humana en una mercaderia per a la producció.

El cine, en tant que producte i mercaderia de consum, busca saciar desigs i necessitats de tal índole.

Ideologies

Bresson duu sempre els protagonistes dels seus films a un xoc frontal amb les relacions socials prefixades que regeixen en una comunitat, la ideologia dominant. Aquesta actitud subversiva, de conflicte amb la comunitat i les normes socials establertes que la regulen, és en molts casos expressada a través d'un duel amb la justícia, institució que presumiblement hauria d'encarregar-se de regular i posar ordre en les relacions socials, però que més aviat fa tot el contrari, fixant relacions que esdevenen la base material de l'arbitrarietat i injustícies acumulades. A *Les anges du péché* (Bresson, 1943) Thérèse és empresonada a causa de les mentides d'un home de qui posteriorment es venja i Anne-Marie és castigada injustament per les superiors de la seva ordre religiosa. A les *Les dames du Bois de Bologne* (Bresson, 1945) les convencions socials de la burgesia envers l'amor i el matrimoni arruïnen la felicitat i la vida mateixa d'una jove parella. A *Journal d'un curé de campagne* (Bresson, 1951) el protagonista és martiritzat fins l'agonia i la mort per una comunitat rural de normes rígides i implacables, de manera similar a com creu que ho va ser Jesucrist. A *Un Condamné a mort s'est échappé* (Bresson, 1956) Fontaine és directament condemnat a ser afusellat sense ni tan sols un judici, la sentència però queda refutada pel propi títol del film. El conflicte amb la justícia com a emanació d'unes normes de convivència racionals i plausibles queda plasmat en les paraules de Michel a Jeanne al film *Pickpocket* (Bresson, 1959): "Jutjat com, sota un codi, quin codi? És absurd"⁹⁷. També en les paraules de Jeanne d'Arc al seu jutge Cauchon: "Aneu amb compte. Vos qui us dieu el meu jutge, assumiu una gran càrrega"⁹⁸. Precisament el duel amb la justícia i les normes socials és el motiu central a *Le Procès de Jeanne d'Arc* (Bresson, 1962), tal i com suggereix el text del tràiler promocional el film "El més gran procés de la història és a punt d'obrir-se... no només hi ha el procés de Joana en Joc... sinó tots els processos perduts d'avant-mà al tribunal de la història. "El Procés de Joana d'Arc". Una impugnació als jutges, a la justícia, i al concepte mateix de Procés"⁹⁹. El funcionament arbitrari i atzarós de l'aparell judicial és patent a *Au hasard Balhazar* (Bresson, 1966), Arnold és a punt de ser inculpat d'un assassinat no comès, els crims de Gérard mai són castigats, i per damunt de tot el pare de Marie, qui ingènuament confia en "un procés que dirà qui s'equivoca i qui té raó"¹⁰⁰, veu com la justícia innecessàriament li pren l'honor, les terres treballades i indirectament la vida¹⁰¹. *Mouchette* (Bresson, 1967) és jutjada des d'una absoluta incomprensió per la mestra, les companyes d'escola, els seus familiars, i finalment tota la gent del poble. *Une femme douce* (Bresson, 1969) és

severament jutjada i castigada pel seu gelós marit, abans i tot d'haver estat amb qualsevol altre, a partir de les convencions preestablertes pel matrimoni burgès. La qüestió de l'honor reapareix amb força a *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974), l'adulteri de Ginebra i Lancelot en tant que relació tabú desencadena una sèrie de conflictes d'honor entre cavallers que, impulsat per l'enveja de Mordred i la incompetència d'Artur, desemboca en una matança. La impossibilitat de jutjar al marge de les circumstàncies apareix de forma clara a *Le diable probablement* (Bresson, 1977) en el rebuig nihilista de Charles a qualsevol discurs (Reader, 2000:127), i en les seves paraules al psicoanalista Dr. Mime “Però si em foto una bala al cap, no puc imaginar que seré jutjat per no haver comprès allò que cap persona no pot comprendre”¹⁰². A *L'Argent* (Bresson, 1983) les institucions judicials, defensores a ultrança de la societat de classes, actuen més que en cap altre film com a contribució a l'atzar i arbitrarietat imperants, primerament sobre un Yvon condemnat injustament i més tard empresonat per la seva innocència, posteriorment sobre un Lucien disposat a rebutjar explícitament les convencions morals sobre les quals s'assenten els fonaments d'una societat i una llei injustes: “Donades les circumstàncies especials en que jo he diguem-ne robat, i en nom de les noves idees...” [el jutge: “Respongueu únicament a les qüestions que us són posades”] “... que no hi ha veritablement normes, que tot és permès, jo podia esperar beneficiar d'un no lloc, o sinó, si fos condemnat escapar-me i recomençar”¹⁰³. Els personatges de Bresson son perseguits i castigats segons normes petrificades, convencions fixades a priori amb independència de les circumstàncies, per això sempre s'enfronten a aquells qui intenten jutjar allò que no comprenen, en judicis que contradiuen qualsevol idea de justícia, i que per sobre de tot ignoren per complet tota forma de patiment humà. Aquests éssers encarnen l'inconformisme envers les normes socials, i més en concret envers les lleis burgeses.

Debord considera diner i mercaderia com a elements centrals defensats per una ideologia dominant. Els poders burgesos i burocràtics es serveixen de la ideologia per enterrar el caràcter dialèctic i conflictiu de la història i les relacions socials, tot mirant d'harmonitzar interessos de classes en conflicte. Les lleis del mercat, orientades a justificar a qualsevol preu la prevalença del diner i la circulació de mercaderies, generen la falsa consciència anti-dialèctica, la ideologia que busca fixar relacions socials mitjançant l'escissió entre teoria i pràctica, entre governants i governats. Tal separació comporta la implantació d'una consciència deformada de la realitat destinada a impedir qualsevol transformació de les relacions socials. En vista d'això, tota teoria crítica ha de criticar sempre la crítica que planteja, i esdevenir així l'oposat de qualsevol ideologia (Debord, 1967:212,217), “Aquest estil, que inclou una crítica a sí mateix, ha d'expressar la dominació de la crítica present sobre *tot el seu passat*. El mode d'exposició de la teoria dialèctica revela l'esperit

negatiu en ella. 'La veritat no és com un producte acabat en el qual hom no pot ja trobar cap rastre de l'eina que el va fer'. Aquesta consciència teòrica d'un moviment els rastres del qual han de romandre visibles en ell és manifestat per la *inversió* de les relacions establertes entre conceptes i pel *détournement* de totes les conquestes dels esforços crítics previs” (Debord, 1973)¹⁰⁴. A *La Société du spectacle* s'ataca de forma ferotge qualsevol ideologia de caire revolucionari, entre les quals anarquisme, socialisme, nacionalsocialisme, capitalisme, i sobretot l'espectacle, ideologia per excel·lència. Efectivament “L'espectacle és la ideologia per excel·lència perquè exposa i manifesta en la seva plenitud l'essència de tot sistema ideològic: l'empobriment, el sotmetiment i la negació de la vida real. L'espectacle és materialment l'expressió de la separació i l'allunyament entre l'home i l'home'. La 'nova dominació de l'engany' que es concentra a la seva base en aquesta producció, per la qual 'amb la massa d'objectes creix... el nou domini de sers estranys als que es troba sotmès l'home'. És l'estadi suprem d'una expansió que ha retornat la necessitat contra la vida. 'La necessitat de diners és doncs la verdadera necessitat produïda per l'economia política, i la única necessitat que ella produeix' (*Manuscrits econòmico-filosòfics*). L'espectacle estén a tota la vida social el principi que Hegel, a la *Realfilosofia* de Iena, concep com aquell del diner; és 'la vida d'allò què està mort, movent-se en sí mateixa” (Debord, 1967:215)¹⁰⁵. Dins l'espectacle s'estableix a l'inici una distinció entre espectacular difús i espectacular concentrat, segons el lloc i moment concret es considera que l'espectacle s'imposa més per la multiplicitat de mercaderies o per la centralitat de la ideologia, aquesta diferenciació però acaba amb la noció d'espectacular integrat, quan el retrobament històric entre burocràcies totalitàries i democràcies burgeses provoca la completa fusió dels poders estatals i econòmics (Debord, 1992:7-11)¹⁰⁶. Es pot trobar un anàlisi en profunditat de la ideologia als capítols quart i novè del llibre *La societat de l'espectacle* (Debord, 1992), titulats *El proletariat com a subjecte i representació* i *La ideologia materialitzada*¹⁰⁷, aquests capítols comprenen una llarga recopilació d'arguments en favor de l'autoemancipació conscient, l'equiparació dels fins particulars i els fins generals, la necessitat de noves idees i pràctiques nascudes amb el propi procés de descobriment, en contra de la repetició de veritats definitives independents del seu context, de qualsevol monopoli de la veritat i autoritat ideològica, de tot procés de propaganda o ideologització. El rebuig categòric a tota fórmula ideològica per accedir al desconegut queda igualment palès en el moment de definir la pràctica cinematogràfica per excel·lència dels films situacionistes, “El *détournement* és el contrari de la cita, de l'autoritat teòrica sempre falsificada pel sol fet d'haver-se convertit en cita; fragment arrencat del seu context, del seu moviment i finalment de la seva època com a referència global i de l'opció precisa que ella era a l'interior d'aquesta referència, exactament reconeguda o errònia. El *détournement* és el llenguatge fluid de l'anti-ideologia. Apareix en la comunicació que sap que no pot pretendre que deté cap garantia en sí mateixa i de mode definitiu.

És, en el major grau, el llenguatge que cap referència antiga i supracrítica pot confirmar. És per contra la seva pròpia coherència, en sí mateixa i amb fets practicables, la que pot confirmar l'antic nucli de veritat que transmet. El détournement no ha fundat la seva casa sobre res exterior a la seva pròpia veritat com a crítica present” (Debord, 1992:208)¹⁰⁸. Els films de Debord són anti-ideològics, dialèctics, en la mesura que qualsevol ideologia estàtica fins i tot de caire proletari no fa sinó reforçar la ideologia suprema de l'espectacle.

Intercanvis

Bresson efectua en els seus films una depuració per quedar-se només amb allò que passa entre éssers, els intercanvis. En els films de Bresson el més important no és la descripció dels elements sinó les relacions entre aquests, un entramat invisible de relacions a través del qual uns personatges són posats en relació uns amb els altres (Arnaud, 2003:59-62). No interessa excessivament el lloc i la contextualització d'aquests elements, no es para especial atenció a les presentacions i les transicions, es prefereix introduir els elements com a estranys o de forma no sincronitzada per tal de no naturalitzar-los i atorgar-los un valor més enllà del la ficció, també es busca fer més bruscels els canvis i no dir-ho tot d'avançat de tal manera que s'utilitzen 'suppressions' per concentrar l'atenció en un entramat de relacions que malgrat no poder mai ser directament mostrat adquireix una existència cada cop més palpable al llarg del film (Arnaud, 2003:56)¹⁰⁹. Aquest conjunt de relacions es troba fonamentalment contaminat per l'intercanvi de diners i mercaderies, quelcom evidenciat en la circulació de bitllets falsos de *L'Argent* (Bresson, 1983), i més en general amb l'atracció d'objectes causa. Però més enllà d'aquesta visió pejorativa, la noció d'intercanvi es troba molt present al llarg de tota la filmografia de Bresson, en la majoria de casos sense adquirir una forma material. En el cinematògraf els intercanvis es situen primer de tot en el pla visual, durant el rodatge Bresson para especial atenció als aguaitis i relacions que s'estableixen entre ell, els models, i la càmera, entenent aquesta tríada com a base de la creació del film (Bresson, 1997:16, 24)¹¹⁰. A partir d'aquests intercanvis concertats per la visió que es donen entre els models, s'empren un procés de rasurar per quedar-se només amb allò que succeeix entre éssers, un conjunt de corrents invisibles vehiculades per mirades indesxifrables com les que es produeixen entre l'ase i els animals engabiats del circ a *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966), mirades esbiaixades que mai coincideixen ni entre sí ni amb el pla com les que es donen entre Joana i els seus jutges a *Le Procès de Jeanne d'Arc* (Bresson, 1962). El caràcter d'aquestes mirades busca suggerir uns intercanvis profunds i immaterials, sovint atzarosos i arbitraris, pels quals els destins dels personatges queden

l·ligats o deslligats (Arnaud, 2003:62, 63, 85-87). Més enllà de la diègesis, es concedeix igualment un gran pes als intercanvis de mirades que es produeixen en el moment de la projecció, en aquest sentit els intercanvis es donen sota una obliqüitat i uns eixos inhabituals que donen lloc a una utilització inèdita de l'Absent, personatge en l'imaginari del lector que ocuparia el lloc de la càmera. Tot el camp fílmic i l'articulació dels plans s'articulen al voltant d'aquest Absent, que periòdicament ressurgeix en algun dels personatges mitjançant la 'sutura', i que serveix per accentuar allò que circula entre els personatges, allò que està entre les persones, contribuint així a establir una relació comunicativa singular entre individus en pantalla i individus fora de la pantalla, que esdevenen part activa d'un únic entramat (*Op. Cit.*:102-115)¹¹¹. I encara en el moment de la projecció, Bresson atribueix una importància cabdal als intercanvis entre imatges i sons, puix que a diferència del cine, el cinematògraf no concedeix cap valor als plans aïlladament, contràriament el seu valor ha de residir en el seu potencial d'intercanvi amb altres plans en el temps, per tal d'establir un diàleg on el receptor prengui part activa en la relació comunicativa, posant uns elements en relació amb els altres, no en va es parla aquí del valor d'intercanvi d'imatges i sons (Bresson, 1997:46)¹¹². Mirades vers l'objecte causa, mirades entre models, mirades dins i fora de camp, mirades durant el rodatge, mirades des de la pantalla, mirades envers la pantalla, mirades del receptor en el temps, donen lloc a uns intercanvis vehiculats bàsicament per la visió que pretenen posar de relleu els vincles que s'estableixen entre uns éssers i altres, tant dins com fora del film, fent dels intercanvis entre imatges i sons quelcom no directament aprehensible, però sí fonamental pel cinematògraf (Arnaud, 2003:74-89)¹¹³. Els intercanvis, allò que succeeix entre els éssers, són fonamentals en el cinematògraf. En el rodatge els intercanvis invisibles són atrapats pels poders mecànics de la càmera i el magnetòfon. En la diègesis els intercanvis sovint es donen al marge de tota quantificació i valor de canvi, quelcom que ressalta un cop més el pes del qualitatiu. En el moment de lectura, els intercanvis entre imatges i sons deixen al receptor decidir per sí mateix què és allò que es dóna i què és allò que es rep.

Debord i els situacionistes concedeixen una gran importància a la noció d'intercanvi, terme que permet conjugar *Les dues fonts i els dos costats de la teoria de Debord* (Jappe, 1998:168-179). L'interès per aquesta noció queda reflectit per la ràpida i profunda assimilació del concepte *Potlach*, pràctica índia ancestral que consisteix en un intercanvi de dons ofrenats de valor cada cop major per tal d'afirmar el propi prestigi, i que trenca per complet amb qualsevol principi d'equivalència a través d'un principi de malbaratament dels propis recursos (*Op. Cit.*:168-169). De fet la principal novetat de la teoria de Debord radica precisament en el paper central de la categoria intercanvi, quelcom que permet anar més enllà del marxisme del moviment obrer tradicional, per lligar el

concepte d'espectacle també a la superestructura, i analitzar així la transformació no només de la producció sinó també del pensament, tot recollint el bagatge de destrucció de les formes artístiques tradicionals promogut pels moviments avantguardistes i formalistes al temps que es formula una crítica radical d'aquest procés. L'afany per subvertir la noció hegemònica d'intercanvi i el principi d'equivalència creix a mesura que el grup es polititza i atansa a la teoria del valor de Marx. En una transposició d'aquestes teories a la vida quotidiana d'una persona qualsevol, s'observa com en el dia a dia aquest individu mitjançant la seva força de treball genera una sèrie d'unitats de treball que en funció del seu valor d'ús són objectivades en una abstracció quantificable que permet atorgar a aquestes un valor de canvi, un salari, que posteriorment podrà transformar-se novament en valor d'ús, diguem-ne béns de consum, mitjançant la interacció amb altres individus en la vida social. La vida social és per tant una esfera separada en què el valor dels productes és falsament presentat com a valor d'ús, quan és realment el valor de canvi generat per uns individus sense que aquests n'arribin a ser plenament conscients, allò què regula tota transacció. A mesura que creix la individualització i aïllament de les persones, que finalment només es troben per a l'intercanvi, i que les relacions socials són objectivades, en el procés de convertir tot desig o necessitat humana en una mercaderia a la qual es pugui atribuir un valor, l'activitat social queda cada cop més supeditada a l'economia i les seves lleis, i la vida humana al valor, la creació de valor, l'obtenció de benefici, els processos d'acumulació de capital, el diner, la mercaderia, l'intercanvi. La intenció de Debord i els situacionistes és subvertir tots i cadascun d'aquests intercanvis, fomentant intercanvis no basats en el principi d'equivalència i el valor de canvi, rebutjant la mediació de mercaderies i diners en les relacions socials, tant en l'esfera de la producció com del consum. El cine spectacle no és sinó l'intercanvi d'imatges i sons, les pel·lícules son mercaderies que transmeten idees i sensacions, la seva producció i consum està sotmesa a les lleis del mercat i per tant al diner. Els films de Debord es componen majoritàriament de seqüències expropiades, produïdes per altres, al mateix temps ofereixen escàs valor de canvi al consumidor: textos monòtons, imatges banals, i a vegades poc més que silenci i obscuritat. Els intercanvis que busquen els films de Debord són a un nivell completament diferent, al d'una veritable vida i comunicació.

Representacions

Bresson lluita contra de la tendència del cine a restringir el contacte directe amb la vida i el món en favor de la mediació d'imatges i representacions. La fragmentació, un dels pilars del cinematògraf, és "(...) imprescindible si no es vol caure en la representació" (Bresson, 1997:73).

Allà on la majoria de directors de cinema recorren a l'expressionisme teatral el cinematògraf es serveix del impressionisme, mentre uns busquen fer-nos creure en allò que veiem d'altres volen que creiem en allò que no veiem, si uns són artistes de la presència els altres ho són de la negativitat, quan els uns són bàsicament icònics els altres són essencialment indicatius, allà on els primers es queden en la representació realista amb relleu els segons busquen la seva superació mitjançant elements relacionals aplanats que apunten més enllà d'allò que hom mira i escolta (Zunzunegui, 2001:144). El cinematògraf no pretén abordar una totalitat sinó aprehendre un caràcter o atmosfera, no apunta al nucli sinó la perifèria dels fenòmens, no busca mai l'epicentre dels successos sinó les seves ressonàncies, no vol donar-ho tot fet ja que prefereix suggerir abans que mostrar, per això recorre sovint a fórmules com la fragmentació, la sinècdoke, l'el·lipsi i l'índex (Arnaud, 2003:74-89). La realitat en brut captada per la càmera és sotmesa a un procés de compressió del real per tal de fer sorgir de la realitat banal i oblidada del dia a dia un univers on tot sembla nou i desconegut, on cada petit detall aparentment insignificant de la vida quotidiana esdevé la materialització de quelcom superior, d'una mà invisible o un ens transcendent que tot ho dirigeix (Arnaud, 2003:16-31). El real apareix llavors com quelcom més enllà de la realitat directament assimilable i immediatament figurable, com allò invisible que passa entre les coses, com un seguit de vincles entre elements que passen desapercebuts en l'experiència del dia a dia, però que gràcies a un acte de reordenació pot emergir per tal d'ajudar a inferir com es teixeix aquesta gran teranyina on uns elements es posen en relació amb d'altres. Ara bé tenint en compte que l'aprehensió d'aquest real que passa inadvertit en el dia a dia no es pot donar de forma directa, cal un procés de recerca, teorització, reconstitució, reconstrucció, que apunti vers una totalitat sempre inassolible, més enllà de la suma d'elements i relacions forçosament finita amb la qual es treballa. La consciència de tenir una visió fatalment parcial sobre tot, ha de recordar llavors que permanentment hi ha elements i relacions que queden fora del conjunt estudiat, que aquest mai podrà ser completament recreat, no podrà ser mostrat sencer, ni reemplaçat per una representació incompleta, ni reduït a una falsa imatge de totalitat i unitat. El cine espectacle es basa en la 'impressió de realitat' però rarament aconsegueix la 'captura del real', per molt que ho pretengui. En base a aquesta impressió de realitat, que ve donada pel propi funcionament de la càmera cinematogràfica, enginy 'miraculós' dissenyat per capturar i reproduir la realitat exterior, el cine pretén substituir els fragments del món captats per la càmera pel propi món, i fer d'aquest quelcom immediatament o directament figurable, de la mateixa manera que la realitat és mecànicament assimilada o captada per la càmera. La visió parcial del món que el cineasta obté i alhora comunica, és llavors dominada per la voluntat ingènua o naïf de veure-ho tot i de mostrar-ho tot, per via d'una exposició completa i emfatitzada dels fets on aparentment no manca cap informació important, on tots els esdeveniments són clarament escenificats, on les

motivacions i conductes dels personatges responen a traços psicològics o de personalitat netament definits, on les paraules i accions d'aquests personatges són plenament interpretables, on destaquen amb nitidesa aquells elements considerats significatius, a partir dels quals establir els vincles convenients per crear la falsa imatge d'unitat. El cine espectacle es serveix de la impressió de realitat per desxifrar i reconstituir un real on constantment passen coses, de forma exterior, extravertida, cap enfora, significativament. D'aquesta manera s'intenta oferir una visió unitària i completa d'aquest tot, una imatge íntegra i coherent de la vida i el món, una representació total del real on de fet no són necessaris cap diàleg ni participació, ja que tots els vincles es troben ja acabats i representats, en una reproducció de la mateixa totalitat mutilada que confereix falsa unitat a totes les coses i estableix vincles a partir de la mediació i separació. El cinematògraf busca eradicar aquesta propensió del cine a reemplaçar tota activitat i experiència viscuda per una imatge congelada o abstracta, una representació. Cal que cada receptor s'apropi al film des de les pròpies sensacions i vivències, sense mediacions, establint per sí mateix vincles i relacions d'una manera única i insubstituïble, sense haver de remetre's a objectes externs preconcebuts que connotin les seves percepcions subjectives. A propòsit d'això, val la pena reprendre les dues cites que Zunzunegui (2001) situa al principi de la seva monografia sobre Bresson, "És la sort d'un art mostrar com alguna cosa es posa a significar, no per al·lusió a unes idees ja formades o adquirides, sinó per l'arranjament temporal i espacial dels elements."; "L'ull, serf de la imatge. (...)I, malgrat tot: Un silenci impertorbable, (...)una pedra, (...)eludint l'escala del diable."¹¹⁴. El cinematògraf defuig la representació, que duu al cine de la imatge, el valor de canvi, el diner, la mercaderia, i l'espectacle.

Debord sosté que en les societats contemporànies els processos d'acumulació de capital i mercaderies conjugats amb ideologies troben la seva extensió en la circulació de representacions. L'interès de la teoria revolucionària per l'espectacle rau en la descripció del conjunt i el seu moviment, l'èmfasi no recau sobre algun aspecte estàtic de la superfície del fenomen sinó en el seu funcionament en tant que forma de comunicació unidireccional per donar ordres que principalment opera a través de la visió per forjar un entramat de relacions entre els individus i amb la resta del món contemplat mediades per imatges-representacions construïdes i escollides per altres (Debord, 2003:2)¹¹⁵. En el moviment complex de la societat de l'espectacle, la necessitat imperiosa de generar i consumir valor de canvi esdevé cada cop més abstracta, i s'estén a una necessitat anormal de crear i consumir representacions, mecanisme pel qual hom confereix valor a les pròpies experiències i vivències. El quart capítol de *La société du Spectacle* (Debord, 1992) parla de *El proletariat com a subjecte i com a representació*, el primer capítol comença amb una frase de Feuerbach on es contraposa representació a realitat, el primer punt del llibre parla de l'espectacle

com un moviment en què allò directament viscut s'aparta en una representació, la tesi 18 diu que "(...) Allà on hi ha representació independent l'espectacle es reconstitueix". D'aquesta manera no és tant l'intercanvi de diners i mercaderies com el seu complement modern i immaterial la representació de caire espectacular allò que en darrer terme regeix les relacions entre persones. No tot desig i necessitat humana és susceptible de convertir-se en mercaderia, però sí pot convertir-se fàcilment en imatge o representació. És així com l'individu, enlloc de recórrer a diner i mercaderia com a instruments de mediació per aconseguir materialment allò que necessita o ambiciona, satisfà immaterialment els seus impulsos a través de fer-ne una imatge spectacle, una representació independent de qualsevol activitat o diàleg que l'espectador, per via de la contemplació d'alguna cosa no directament viscuda, pot incorporar plenament a la seva experiència. L'espectacle és la fórmula per a la circulació constant d'imatges i representacions, amb l'espectacle l'intercanvi ja no es dona a través de l'equivalència central del diner sinó de l'equivalència general de la contemplació espectacular. Imatge i representació s'erigeixen com els complements adients de diner i mercaderia, a través seu tot allò desitjat pot ésser transformat en espectacles que s'integren a la vida de l'individu per mitjà d'intercanvis de caire contemplatiu. És així com l'economia pot aspirar a assolir els àmbits més íntims de la vida de l'individu, quan les relacions d'aquest individu amb la resta d'individus i el món que l'envolta, totes les seves experiències, esdevenen subjectes a intercanvis per experiències produïdes per altres, amb capacitat de reemplaçar qualsevol activitat o diàleg, gràcies a l'abstracció i mistificació de l'experiència, sobretot la visual. Les representacions tenen doncs un paper de mediació fonamental en la reproducció de vincles espectaculars de caire jeràrquic i piramidal, on l'espectador és relegat a un rol merament contemplatiu. Això no fa sinó reforçar la separació de l'individu amb la resta de persones i el món que l'envolta, en tant que "L'alienació de l'espectador en benefici de l'objecte contemplat (que és el resultat de la seva pròpia activitat inconscient) s'expressa així: com més contempla, menys viu; com més accepta reconèixer-se en les imatges dominants de la necessitat, menys comprèn la seva pròpia existència i el seu propi desig. L'exterioritat de l'espectacle en relació a l'home actiu es posa de manifest en el fet que els seus propis gestos ja no són seus, sinó d'un altre qui se'ls representa. És per això que l'espectador no es sent a casa seva enlloc, car l'espectacle és per tot arreu" (Debord, 1992:30)¹¹⁶. Amb la completa supremacia de l'espectacle, la contemplació de representacions d'una vida i un món independents de qualsevol diàleg o activitat humana reemplaça i suplanta la vida i el món efectivament produïts pels humans a partir d'una activitat i un diàleg a primera vista absents, "Allà on el món real es converteix en simples imatges, les simples imatges esdevenen éssers reals, i les motivacions efectives d'un comportament hipnòtic. L'espectacle, com a tendència a fer veure per diferents mediacions especialitzades el món que no és ja directament aprehensible, troba

normalment en la vista el sentit humà privilegiat que fou en altres èpoques el tacte; el sentit més abstracte, i el més mistificable, correspon a l'abstracció generalitzada de la societat actual. Però l'espectacle no és pas identificable amb una simple mirada, ni tan sols combinada amb l'oïda. És allò que escapa a l'activitat dels homes, a la reconsideració i a la correcció de la seva obra. És el contrari del diàleg. Allà on hi ha representació independent, l'espectacle es reconstitueix" (Debord, 1992:18)¹¹⁷. L'espectacle aparta tot allò directament viscut en una representació independent i tota cosmovisió en una representació definitiva de l'ordre dels governants. Els films de Debord busquen treure la vida i l'entorn d'aquestes representacions en què es troben atrapats.

Espectacles

Bresson evita a ultrança convertir els seus films en un espectacle mediat per imatges i representacions. Les pel·lícules de Bresson mai semblaran antiquades perquè en elles no hi ha res espectacular, res que sobresurti (Tarkovski, 2006:181). Això s'aconsegueix, en bona mesura, mitjançant una expressió involuntària o no controlada per l'ego que exclogui qualsevol idea d'espectacle (Reader, 2000:128-129)¹¹⁸. El cinematògraf no fa servir actors sinó models que no han de representar a l'altre, ni a un mateix, ni *a ningú* (Bresson, 1997:22)¹¹⁹. El cine en tant que reproducció fotogràfica d'un espectacle aburgosat no només és incapaç de suplir la presència material d'actors de carns i ossos sinó que a més no crea res (Bresson, 1997:3)¹²⁰. Els films de Bresson es constitueixen de bon principi com una alternativa a l'anomenada 'tendència de qualitat' que domina el cine francès, tendència en què predominen una sèrie d'adaptacions infidels i uniformes, concebudes sempre a través de receptes dissenyades segons patrons comercials, que traeixen allò que adapten per acabar sempre parlant de determinats temes que interessin, tot explicant sempre la mateixa història, la d'una víctima de les injustícies de la vida i el món (Truffaut, 1954). Mitjançant personatges i situacions estereotipades, frases i comportament definits a priori, successos regits per lleis clarament estipulades, aquests films 'de qualitat' acaben per destruir qualsevol vestigi de realitat i de psicologia, en detriment d'una visió del món infame i grotesca, que correspon a la d'un cinema 'antiburgès' fet per burgesos per a burgesos, que en el fons no fa sinó parlar als burgesos de sí mateixos i oferir-los l'oportunitat d'encanallar-se amb la coartada del social, amb un reflex de les seves pròpies vides projectat sobre algú altre. El cinematògraf és una alternativa al cine no només en tant que llenguatge sinó també en tant que cosmovisió, en tant que resposta al 'teatre de la vida' que domina una vida quotidiana sustentada sobre idees com imitació, falsificació, representació, espectacle¹²¹. El tema dels films, com indica el títol secundari *Le vent*

souffle où il veut (Bresson, 1956), 'és en aquests corrents que passen' (Bresson, 1957), impulsos que travessen les portes sempre obertes de *Pickpocket* (Bresson, 1959), fusió de llibertat terrestre i salut mística, que lliguen éssers i coses per posar-los en comunió íntima, per forjar la unitat de totes les coses: 'Si un home no neix de nou, no pot veure el reialme de Déu. [...] El vent bufa on vol, i tu perceps el so; però no saps d'on ve, ni on va. Així és per a tot home que és nascut de l'Esperit' (Bresson, 1956)¹²². L'entorn, un món quotidià fragmentat i una realitat presentada esmicolada en petits bocins, desproveït de qualsevol visió plena o de conjunt, només pot assolir unitat mitjançant l'acció humana, per via d'un seguit de gestos amb una càrrega mística ineludible (Frodon 2007:30), encarnats per uns éssers amb projectes i espiritualitat propis (Sontag, 1966), que precisament esdevenen materials mitjançant el minuciós treball amb els gestos i paraules dels models. Per referir-se a aquests éssers i a aquestes corrents, una sèrie de paradoxes aparents, com el fet de repetir l'escrit en imatge i dit en paraules, que es serveixen del més simple per assolir el més profund, també un afany per despullar el material de tot artifici i clixé, per arribar a l'espiritual o ideal, per fer visible l'invisible precisament a través del més visible (Frodon, 2007:26, 27). Una cosmovisió, en definitiva, construïda a partir del treball amb el real i de l'efecte global del film, tot mirant de fer emergir un moment de veritat, un 'encontre' (Aumont, 2005:10-12). Al cor mateix de la teoria del cinematògraf, la paradoxa aparent, i sobretot la noció 'encontre', extremadament propera a la noció 'situació'.

Debord entén els seus films com un pas més en la lluita contra la separació i la falsa unitat de l'espectacle. L'espectacle es sustenta sobre la idea de disparitat, “La *separació* és l'alfa i l'omega de l'espectacle. (...)”, el fonament de la divisió social del treball, la formació de classes, la constitució de poders separats (Debord, 1967:25)¹²³. Tanmateix l'espectacle es presenta alhora com l'únic mitjà d'unificació possible, tal i com assenyala la paradoxal sentència que dona inici al tercer capítol de *La Société du spectacle* (Debord, 1967), titulat *Unitat i divisió dins l'aparença*, “L'espectacle, com la societat moderna, és alhora unit i dividit. Com ella, edifica la seva unitat sobre l'esgarriament. Però la contradicció, quan emergeix dins l'espectacle, és al seu torn contradita per una inversió del seu sentit; de manera que la divisió mostrada és unitària, alhora que la unitat mostrada és dividida” (Debord, 1967:54)¹²⁴. En la seva forma de presentar el separat com a unit, “L'espectacle es presenta a sí mateix simultàniament com la societat mateixa, com una part de la societat, i com un *mitjà d'unificació*. Com a part de la societat, és el punt focal de tota visió i tota consciència. Però degut al propi fet que aquest sector és *separat*, és en realitat el domini de deliris i falsa consciència: la unificació que assoleix no és més que un llenguatge oficial de la separació universal” (Debord, 1973)¹²⁵. És així com dins l'espectacle “La separació forma part ella mateixa de

la unitat del món, de la praxis social global escindida en realitat i en imatge. La pràctica social, davant la qual es posa l'espectacle autònom, és alhora la totalitat real que conté l'espectacle. Però la escissió dins aquesta totalitat la mutila fins al punt de fer aparèixer l'espectacle com la seva finalitat. El llenguatge espectacular és constituït pels *signes* de la producció regnant, que són al mateix temps la finalitat última d'aquesta producció” (Debord, 1967:7, 1973)¹²⁶. *La societat de l'espectacle* (Debord, 1967) neix tal i com indica el títol del primer capítol del llibre de *La separació consumada*, “L’origen de l’espectacle és la pèrdua de la unitat del món, i l’expansió gegantesca de l’espectacle modern expressa la totalitat d’aquesta pèrdua: l’abstracció de tot treball particular i l’abstracció general del conjunt de la producció es tradueixen perfectament en l’espectacle, on el *mode de ser* concret és justament l’abstracció. En l’espectacle, una part del món *es representa* davant el món, i li és superior. L’espectacle no és més que el llenguatge comú d’aquesta separació. Allò que lliga els espectadors no és més que un vincle irreversible amb el centre mateix que manté el seu aïllament. L’espectacle reuneix el separat, però ho reuneix *en tant que separat*” (Debord, 1992:29)¹²⁷. La fragmentació i mistificació de tota experiència viscuda i tota visió del món, la separació i conversió en espectacle, és raó de ser i alhora finalitat de la mediació de representacions presents i alhora absents en què les imatges separades d’aquesta vida i aquest món han triomfat en fer-se veure com l’epítom de la realitat mateixa. Això permet comprendre en clau de cine spectacle com “(...) Allò que fa tant fàcil entendre la majoria de documentals és la limitació arbitrària de la qüestió tractada. Es confinen a sí mateixos a mostrar funcions socials fragmentades i els seus productes isolats. En contrast, imagineu la completa complexitat d’un moment que no és resolt en un treball, un moment el desenvolupament del qual conté fets i valors en interrelació i el significat del qual ja no és aparent. Aquesta totalitat confusa podria ser la qüestió tractada en tal documental” (Debord, 1959)¹²⁸. Aquesta totalitat difusa i segregativa, el món de l'espectacle, és la qüestió tractada en els films de Debord. El punt de partida és sempre de la *Crítica de la separació* (Debord, 1961), originada pel diner, la mercaderia, l'intercanvi, la ideologia, la representació, l'espectacle. L'objectiu final dels films és la creació de situacions i ambients unitaris, moments de veritat o encontres en els quals no tingui cabuda l'espectacle.

Assaig i reflux

Bresson expressa en la primera meitat de la seva filmografia la fe del subjecte en la unificació a través d'un projecte d'escapatòria o alliberament concret. En els seus primers films, a banda de desenvolupar progressivament el cinematògraf, Bresson vincula els éssers a un projecte específic per vèncer la separació entre matèria i esperit, un projecte que resideix en l'espiritualitat del subjecte. Els tres primers llargmetratges, assajos del cinematògraf, presenten camins replets de sacrificis al final dels quals els éssers aconsegueixen les seves fites, el martiri d'Anne Marie i la redempció de Thérèse (Bresson, 1943), la venjança completada per Hélène (Bresson, 1945), l'estat de gràcia finalment assolit pel cura rural (Bresson, 1951). Ja de ple en l'estil espiritual els éssers es troben sempre en lluita contra sí mateixos per un treball o tasca, una missió desdibuixa la seva personalitat, el seu jo, els límits on cadascú viu tancat, per forçar una dialèctica entre projecte i gravetat que, gràcies a una determinació insospitada, esdevé en un conflicte que fa volar el relat i els propis protagonistes (Sontag, 1966). Al voltant dels models, el tema comú és el significat del confinament i la llibertat, vestit d'un imaginari de vocació religiosa i alhora criminal que condueix a una 'cel·la' on es pretén donar forma a l'empresonament i les seves conseqüències, al conflicte interior i la lluita contra un mateix, fent sorgir films exemplars que constitueixen tota una declaració sobre el cine i sobre la vida en el mode més seriós del ser humà. El significat de la reclusió i la llibertat d'aquests personatges pot ser entès en l'anomenat "cicle de presó" mitjançant la metàfora del cos com una cel·la on transpira la enorme i constant pressió del món exterior, pressió sobre el cos viu de la qual els personatges atrapats acaben per alliberar-se: el condemnat a mort es fuga literalment de la presó amb el seu company Jost (Bresson, 1956), Michel s'allibera d'una vida abocada al crim gràcies a l'amor de Jeanne (Bresson, 1959), i Jeanne es veu alliberada en cremar a la foguera després d'assumir que de cap manera pot sortir exculpada del procés (Bresson, 1962)¹²⁹. Amb els films del cicle de presó el projecte d'alliberament i espiritualitat dels personatges tendeix a esvair-se progressivament, la culminació d'aquest canvi gradual arriba amb *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966), on desesperació i salvació oscil·len i coexisteixen, si bé l'ase passa d'amo en amo sotmès amb major o menor crueltat per tota la seva vida, la seva mort en certa manera compensa el sadisme i la bogeria dels homes (Reader, 2000:87). A partir de llavors, amb l'única excepció del final irònic però 'optimista' de *Quatre nuits d'un rêveur* (Bresson, 1972), els éssers, assetjats pel seu entorn, desproveïts de qualsevol projecte, atrapats i acorralats sense possibilitat d'escapatòria,

es veuran abocats a sortides desesperades que passen per matar-se a sí mateixos com en el cas de *Mouchette* (Bresson, 1967), *Une femme douce* (Bresson, 1969) i *Le diable probablement* (Bresson, 1977), o bé matar tots aquells qui els envolten com en el cas de *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974) o *L'Argent* (Bresson, 1983).

Debord consagra la primera part de la seva trajectòria cinematogràfica i investigadora a la creació de situacions com a mètode que apunta a l'alliberament de la vida quotidiana. El 1951 s'uneix als lletristes, qui parteixen de la construcció de 'situacions poètiques' i nous estats afectius que es corresponguin amb una nova manera de viure que aboleixi la separació entre art i vida, per reivindicar així la necessitat de crear ambients i generar estils de vida acord amb un art de canvi, conscienciat respecte la irreversibilitat i la unitat de les accions humanes (Gauthier, 2002). L'any 1952 acaba el seu primer film *Hurlements en faveur de Sade*, aquell mateix any es produeix la ruptura amb els lletristes d'Isou i la creació de la Internacional Lletrista, plataforma que a partir de llavors es centrarà en la publicació de la revista *Potlach* i alguns articles a la revista surrealista belga *Les Lèvres Nues*, sempre en la línia d'alliberar la vida quotidiana. El 1957 presenta *Rapport sur la construction des situations et sur l'organisation de l'action de la tendance situationniste internationale*, document preparatori de la conferència d'unificació que duu a la fundació de la Internacional Situacionista, poc després els seus curtmetratges *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) i *Critique de la séparation* (1961) són en certa manera el corresponent cinematogràfic d'aquest informe sobre la construcció de situacions. El 1962 l'exclusió d'alguns membres i l'arribada d'altres posa fi a una etapa marcada per la recerca d'un terreny artístic veritablement nou, sota les premisses de "l'urbanisme unitari", l'experimentació per crear "nous ambients" i una civilització del joc, i l'elaboració d'una "ciència de les situacions" com a resposta a l'espectacle i la no-participació. A partir de llavors l'alliberament de la vida quotidiana passa a centrar-se sobretot en posar en pràctica els plantejaments situacionistes, unes tesis orientades cada cop més a armar la crítica latent en diferents moviments revolucionaris del món i de la història. La inèrcia acumulada es fa palesa en la propagació de la revista *Internationale Situationniste*, i especialment en l'immens impacte dels tres escrits clau *De la misère en milieu étudiant ...* (IS, 1966), *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (Vaneigem, 1967) i *La Société du spectacle* (Debord, 1967). Poc després durant la revolta de Mai 68 a França els situacionistes conjuntament amb els Enragés participen d'un ampli moviment d'ocupacions i consells que en bona mesura beu i confirma la teoria revolucionària gestada en tots aquells anys. Derrotada la revolta els mecanismes socio-tècnics de la falsa consciència es restableixen de forma natural, intactes en essència, i les temptatives d'unificació dels situacionistes passen a ser separades,

revertides i recuperades, una i altra vegada, per ser incorporades dins l'espectacle. Això comporta l'aparició de nombrosos grups pro-situacionistes arreu del món, mentre al sí de la Internacional Situacionista es produeixen un seguit de crisis internes que progressivament encaminen el grup vers l'autodissolució de 1972.

Bresson tendeix al llarg de la seva filmografia a accentuar en els éssers la creixent desesperació enfront la manca d'unitat. Des de *Journal d'un curé de campagne* (Bresson, 1951) fins *Le Procès de Jeanne d'Arc* (Bresson, 1962) es considera que Déu és present, explícitament present com un Déu redemptor, a partir de *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966) en canvi es dona la impressió de situar els personatges en un món sense Déu, un món tancat a Déu, un món on Déu és absent, i on per primera vegada algun dels personatges rebutja Déu (Bresson, 1966)¹³⁰. El desenllaç d'aquest funest film, que per primer cop presenta múltiples línies argumentals que entrellacen éssers molt diferents, es dona amb un tràgic desencadenament d'esdeveniments testimoniats amb impotència per la mare de Marie, qui explica a Jacques quan aquest ve a buscar la seva filla "Marie ha marxat (...) ja no tornarà mai més", qui veu morir el seu marit tot just després de resar "Déu meu no me'l prenguis a ell també (...)", i qui diu de Balthazar "I a més és un sant" abans que Gérard se l'endugui a morir a la frontera¹³¹. Aquesta transició gradual cap a un nou món de desesperació, sense treva ni escapatòria, es troba confirmada pel film següent, *Mouchette* (Bresson, 1967) arrenca amb una cacera de perdius amb llaç que té el seu ressò amplificat al final del film, quan just abans del seu suïcidi la protagonista assisteix a una cacera salvatge de conills amb fusell, aquesta seqüència inicial "Mostra la mena de món on ella viu. Si vols, ella és atrapada, tal i com les perdius són atrapades, en una trampa" (Samuels, 1970)¹³². Del suïcidi final del film anterior es passa llavors a un film que arrenca amb un suïcidi, el d'*Une femme douce* (Bresson, 1969), i que suposa poc després del Mai 68 el pas definitiu i sense marxa enrere possible en una transició gradual que duu els films de Bresson a no tornar a ser mai el que eren, degut bàsicament a un nou afany per filmar el món contemporani i per posicionar-se contra les forces que dominen aquest món (Frodon, 2007:65). Després d'això *Quatre nuits d'un rêveur* (Bresson, 1972) torna a presentar-se com una aproximació desencantada a les relacions amoroses que parteix com en el film anterior d'una visió desenganyada i desconfortant de la vida de parella, comparteix també amb el film predecessor fortes reminiscències al context de Mai 68 tot i que a diferència de l'anterior l'intent de suïcidi inicial de la noia no és consumat, malgrat l'abandó final del noi sí referma un cop més la impossibilitat de traçar relacions amoroses que uneixin les persones. A *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974) la recerca d'una relíquia divina a la qual s'atribueixen poders sobrenaturals es converteix en una recerca de Déu que paradoxalment passa per acarnissar-se, matar, pillar, incendiar, i finalment llançar-se amb

embogiment contra els companys com si fossin desconeguts, no en va un dels cavallers afirma que el bosc que envolta per complet els cavallers al llarg del film fins a empassar-se'ls és el diable, i és que precisament és en aquest bosc on acaba el film, amb els cadàvers de tots els cavallers amuntegats dins les seves armadures¹³³. El penúltim film, emmarcat per la desil·lusió provocada per la davallada de les visions utòpiques del Mai 68, es correspon més que cap altre al seu temps, en descriure la manca d'esperança d'un jove que per molt que s'esforça no aconsegueix optar a una vida diferent (Reader, 2000:133), al llarg del film Charles desafia de forma nihilista tot discurs per salvar la humanitat, paral·lelament les seves relacions d'amistat, amoroses i familiars es difuminen per complet, finalment el seu suïcidi dut a terme amb la complicitat d'un company i ja anticipat al principi de la pel·lícula dona crèdit a la conversa d'autobús d'on prové el títol de la cinta... “Qui és doncs qui es diverteix burlant-se de la humanitat?”, “Qui ens dirigeix sense que ens n'adonem?”, “El diable probablement”¹³⁴, el conductor gira el cap i l'autobús xoca. *L'Argent* (Bresson, 1983), protagonista del darrer film, duu un treballador pare de família anomenat Yvon Targe a convertir-se en un assassí múltiple, això ha conduït algun crític a afirmar que l'assassí no és Yvon sinó el diner mateix (Reader, 2000:143)¹³⁵, que en un moment del film és qualificat de diable: “O diner, Dieu visible, què no ens faràs fer”¹³⁶.

Debord duu a terme el seu camí vers la unificació a través de films que criden a la construcció de moments viscuts i d'entorns gestionats col·lectivament. Històricament, la millor ocasió per a la materialització d'aquest moviment que pretén capgirar l'ordre social, a la recerca permanent d'un desconegut, un estadi superior que impliqui la dissolució de les condicions existents de separació i la creació conscient de situacions, arriba sens dubte amb la publicació de *La societat de l'espectacle* el 1967 i la temptativa revolucionària que la segueix d'immediat, el Mai 68. A partir de llavors, Debord emprèn un llarg i profund procés de reflexió entorn els esdeveniments, alhora que abandona la responsabilitat redaccional de la revista IS i l'acció col·lectiva dins la mateixa organització, a la qual empeny progressivament en la seva marxa cap a la autodissolució, que es produirà l'any 1972 després de successives escissions i exclusions en un llarg procés relatat a *La véritable scission dans l'Internationale Situationniste* (Debord, 2006:1087-1184). Per la seva banda Debord continua la seva marxa en solitari, amb la col·laboració puntual d'un nombre reduït d'afins, centrant-se en projectes cinematogràfics cada cop més extensos, que adquireixen cada cop més importància en la seva trajectòria, al temps que Mai 68 esdevé motiu recurrent en escrits i films. Durant els anys setanta, Debord participa a Itàlia d'un moviment obrer d'extrema esquerra, una subversió que considera extremadament perillosa pel fet d'escapar del control del Partit Comunista, en un país que resumeix les contradiccions socials del món sencer alhora que tracta d'amalgamar el

poder burgès i el burocràtic-totalitari (Debord, 2003:105-127). A començament dels vuitanta també es compten algunes accions puntuals a Espanya, on Alice i ell han adquirit una residència. Tanmateix, malgrat la implicació directa en aquests i altres projectes revolucionaris, el Mai 68 és sovint considerat com l'amarga derrota que duu a la dissolució al moviment situacionista i a un progressiu aïllament de Debord, després d'això els seus films i escrits suposadament esdevindrien cada cop més pessimistes, el seu alcoholisme crònic li comportaria greus problemes de salut, i finalment es suïcidaria disparant-se un tret al cor el 30 de novembre de 1994¹³⁷. D'acord amb aquesta possible lectura, la temptativa de 1968 constituïria la constatació més clara de les dificultats per dur fins al final una acció col·lectiva que busqui emprendre una transformació radical i permanent de la vida i l'entorn social, com també la frustració d'expectatives respecte als projectes situacionistes, la pèrdua d'esperances d'acabar amb l'espectacle, i en definitiva la desil·lusió envers la materialització de la unitat. Un i altre cop retorn a l'espectacle, l'engany, el simulacre, la falsificació, la recreació, la mentida, el fingiment, l'aparença, etc., el seu triomf eclipsa tota alternativa possible, no permet que hi hagi res fora seu, de forma irremeiable... "L'espectacle es presenta a sí mateix com una realitat vasta i inaccessible que no pot ser mai qüestionada. El seu únic missatge és 'Allò que apareix és bo; allò bo apareix'. L'acceptació passiva que requereix és ja efectivament imposada pel seu monopoli de les aparences, la seva manera d'aparèixer sense permetre cap rèplica" (Debord, 1973)¹³⁸. Malgrat tot, una crida constant a resistir, a respondre a tots els atacs, també els del cine spectacle.

Inversió irremeiable

Bresson constata amb els seus films com les temptatives per acabar amb la disparitat condueixen sempre a noves separacions. Això és degut a la constant reaparició de *l'irremeiable probablement*, un irremeiable ve donat per una acumulació de causes múltiples i parcials, una processó de desastres motivats per fets fortuïts que són aprofitats pel mal per circular lliurement i expansivament (Arnaud, 2003:8-14)¹³⁹. El producte d'aquestes articulacions successives dóna lloc a una sèrie d'efectes devastadors dels quals mai es pot donar a conèixer la causa última, donat que aquesta causa de causes només és aprehensible com a suma de causes parcials, únicament identificables localment. Aquesta interrelació d'esdeveniments intricats, de petits incidents de conseqüències desproporcionades, gràcies als quals es propaga i expandeix el mal, són producte de l'irremeiable. Tot passa perquè havia de passar, per la confluència inevitable entre desig i destí, perquè hi ha un tot sempre a punt d'esborrar qualsevol impressió de què canviarà quelcom, i al

mateix temps uns personatges disposats a confirmar-ho amb la seva constància i obstinació. A nivell argumental això es tradueix en un ús recurrent de la fragmentació i els trops, entre els quals destaca el *hysterion proteron*, figura en què l'efecte precedeix la causa, que a vegades ni tan sols és present, com també per l'encadenament de successos per desmentir les paraules o intencions dels personatges, reservant un lloc específic a l'imprevist i la sorpresa, a l'incert (*Op. Cit.*:12, 68)¹⁴⁰. A nivell formal aquesta idea d'inexorabilitat també és traduïda en l'únic punt de vista possible de la càmera, l'enquadrament impassible, el tall regular, l'encadenament dels plans, el muntatge rítmic, el tractament mecànic dels sons, la retòrica de la llum i el color, l'automatisme dels models (74-89). Tanmateix tots aquests recursos formals són alhora aspectes de fons, no només construeixen un estil sinó també una cosmovisió i una base material per aquesta, un món dominat per l'irremeiable, on qualsevol llei o norma de caràcter social o moral no fa sinó afegir més arbitrarietat a aquest irremeiable. Aquest irremeiable és sens dubte a l'epicentre del darrer film de Bresson, "(...) Diguem que allò que *L'Argent* afegeix a la seva obra és un pas més –decisiu– en aquesta inversió que sembla conduir-lo des del 'Tot és gràcia' fins aquest apòleg del mal absolut i la seva encarnació, precisament, en un objecte que és, al mateix temps material i immaterial, equivalent universal per excel·lència, instrument privilegiat d'intercanvi, com és el cas del diner. En aquest sentit, és pertinent sostenir, amb la crítica tradicional, el caràcter espiritual del cine de Bresson, la seva vocació per revelar l'invisible. A condició d'entendre que Déu no té altra cara que la del diable i que aquest quan decideix materialitzar-se adoptarà la forma visible més abstracta possible curiosament compatible amb la seva extrema materialitat, la del diner" (Zunzunegui, 2001:215-216)¹⁴¹. La recerca d'alliberament duta a terme pels éssers al llarg de la filmografia de Bresson comporta la lluita contra l'irremeiable, per damunt de tot una lluita contra la indiferència i el conformisme, contra l'acceptació d'eleccions ja fetes, contra l'estat de les coses, contra la base material sobre la qual es jutja o es fixen normes en el desordre absolut de l'irremeiable, i contra les relacions inamovibles que aquestes sustenten. Al film *Pickpocket* (Bresson, 1959), el jove que mira d'aprendre a ser carterista alhora que busca un sentit profund per a tal activitat manté una interessant discussió amb un inspector de policia en un cafè, quan aquest li planteja que a alguns lladres se'ls hauria de deixar actuar lliurement perquè aconsegueixen una determinada funció social, l'inspector contesta "això seria el món a l'inrevés", Michel respon llavors "el món ja està a l'inrevés, potser així l'adreçaríem". Al final del film l'inspector empresona Michel i el món segueix òbviament a l'inrevés, a partir d'ací els fracassos cada cop més evidents d'uns éssers en lluita contra les forces superiors que pretenen dominar-los, i la incertesa que acompanya sempre aquest curs inexorable, duen a pensar que en darrera instància el sentit últim d'aquest irremeiable és precisament produir humans disposats a acceptar resignadament tot allò que els passa, i més en

general la inversió de la vida i el món. La inacció, la passivitat, la contemplació, la submissió, l'esclavitud, la falsificació, són principis del cine espectacle que el cinematògraf posa en qüestió.

Debord tendeix al llarg de la seva vida i filmografia a perdre tota esperança respecte les possibilitats de materialitzar la unificació. Aquesta desesperació creixent envers el projecte de transformar la vida quotidiana i les relacions socials, queda ja queda palesa en els moments inicials de *Critique de la séparation* (1961), film que arrenca amb algunes idees que cerquen problematitzar els objectius de la pròpia comunicació cinematogràfica proposada en el moment de la projecció: “No sabem què dir. Seqüències de paraules són repetides; els gestos són reconeguts. Fora nostre. Per descomptat alguns mètodes són dominats, alguns resultats verificats. Sovint és divertit. Però tantes coses que volíem no han estat aconseguïdes, o només parcialment i no com varem imaginar. Quina comunicació hem desitjat, o experimentat, o només simulat? Quin projecte de debò s’ha perdut?”¹⁴². Tal i com s’indica als moments finals del segon film, “Per a descriure veritablement aquesta era seria sens dubte necessari mostrar moltes altres coses. Però quin seria l’objectiu? L’objectiu és entendre allò que ha estat fet i tot el que resta per fer, per tal de no afegir més ruïnes al vell món dels espectacles i records”(Debord, 1959)¹⁴³. Una declaració d’intencions similar, motivada per la voluntat de no establir amb els films noves relacions de caire espectacular, i alhora fer entendre què és allò que s’intenta eradicar, pot trobar-se al final del tercer film de Debord: “Aquest és un film que s’interromp a sí mateix i no arriba a un final. (...). Totes les conclusions resten per ser dibuixades; tot ha de ser recalculat. (...). El problema continua sent plantejat en termes contínuament més complicats. Hem de recórrer a altres mesures. (...). Igual que no hi havia raó profunda per tal de començar aquest informe missatge, tampoc no n’hi ha per concloure’l. (...). Amb prou feines he començat a fer-vos entendre que jo no intento jugar al joc” (Debord, 1961)¹⁴⁴. També el quart film de Debord parla d’aquest afany de restar fora d’aquesta campana que tot ho engloba, “Prefereixo romandre en l’obscuritat amb aquestes masses, que consentir arengar-los sota els focus artificials manipulats pels seus hipnotitzadors” (Debord, 1975)¹⁴⁵. I com no les darreres paraules del film *La Société du Spectacle* (Debord, 1973), on s’insta la teoria revolucionària a no erigir-se en ideologia revolucionària, a no pretendre lluitar contra l’espectacle de forma espectacular, “A mesura que la imposició de l’alienació a tots els nivells sempre intensificant-se en el capitalisme fa progressivament més difícil pels treballadors de reconèixer i anomenar el seu propi empobriment, els posa en la posició d’haver de rebutjar tal empobriment en la seva totalitat o no fer-ho en absolut, l’organització revolucionària ha hagut d’aprendre que no pot seguir combatent l’alienació per mitjà de formes de lluita alienades. (...). El desenvolupament de la societat de classes fins al punt de l’organització espectacular de la no vida condueix per tant el projecte revolucionari a convertir-se

visiblement en allò que sempre ha estat en essència. (...). La teoria revolucionària és ara l'enemic de tota ideologia revolucionària, i ella ho sap" (Debord, 1973)¹⁴⁶. Ara bé, per trobar una fórmula que expressi més netament el desengany respecte les possibilitats de redreçar la vida quotidiana i l'ordre social existents per via d'una activitat plenament conscient, i la omnipotència de l'espectacle per tornar a separar allò que tants esforços costa d'unificar, convé retornar al darrer film de Debord, reflexió cinematogràfica que inclou una referència al seu propi títol: "Però res expressava aquest present sense descans i sense èxit millor que aquella antiga frase que retorna íntegrament sobre sí mateixa, essent construïda lletra per lletra com un laberint inescapable, unint així perfectament la forma i contingut de la perdició: In girum imus nocte et consumimur igni. Donem voltes en la nit, consumits pel foc" (Debord, 1978)¹⁴⁷. Aquest original palíndrom, que com un laberint de perdició del qual no es pot escapar expressa llegit en un i altre sentit un present sense descans ni èxit (Debord, 1978), descriu la impressió de sentir-se atrapat, acorralat, assetjat, sense escapatòria possible, davant un espectacle que no para de propagar-se i reforçar-se arreu, absorbint tots els aspectes de la vida en un pseudomón abstracte on la unitat de la vida i la unitat del món ja no poden sinó ser objectes contemplats des de la separació, on els intents d'alliberament i unificació són repetidament aïllats i enterrats pel propi moviment de separació que intenten combatre. Deu anys després d'aquest darrer film, Debord obre els seus *Comentaris sobre la societat de l'espectacle* amb una cita de *L'art de la guerra* de Sun Tse on un cop més es fa una crida a no desesperar per molt crítiques que siguin la situació i les circumstàncies (Debord, 2003:2). L'espectacle en tant que relació entre elements que tot ho separa, s'expandeix i intensifica de forma continua i inexorable, penetrant en tot per progressivament corrompre-ho. A la vista d'això els situacionistes ràpidament afirmen "No volem treballar en l'espectacle de la fi del món, sinó en la fi del món de l'espectacle" (IS, 2006:#3). La colonització espectacular en tant que perversió dels vincles entre totes les coses que constantment es reproduïx, fora de la qual no hi ha res, és una tendència degenerativa que es realimenta cada cop que algú contribueix a crear nous vincles espectaculars, un procés omnipresent i alhora difícil de desmuntar. La teoria i treballs cinematogràfics de Debord busquen en tot moment no contribuir en res a aquest procés d'expansió de l'espectacle, d'inversió de la vida i el món.

Recerca del desconegut

Bresson utilitza el cinematògraf com un mitjà de recerca d'un desconegut. Gràcies a uns potencials específics, "El cine és un mitjà de descobrir coses. S'ha de donar la impressió de que el film avança vers el desconegut (...). Ha d'haver-hi un avenç constant vers el desconegut (...). El cine

és un mitjà d'investigació" (Zunzunegui, 2001:232)¹⁴⁸. En aquesta recerca del desconegut però és precis descobrir abans que trobar, donat que "el desconegut es descobreix però no es troba", no es tracta per tant de voler accedir a quelcom que a priori ja es coneix, sinó d'afrontar primer un misteri i només a partir d'aquest posar-se a buscar, cal per tant romandre a l'espera de que el desconegut sorgeixi gràcies a la mecànica del cinematògraf que tot ho enregistra, i únicament llavors emprendre la recerca (Bresson, 1966). La recerca del desconegut és sobretot una recerca formal que busca escapar del cine en tant que reproducció d'un espectacle, allà on el cine beu d'un fons comú el cinematògraf realitza un viatge al descobriment d'un planeta desconegut, allà on el cine busca una expressió immediata i definitiva mitjançant gestos i entonacions de veu el cinematògraf busca la confrontació amb un misteri mitjançant els intercanvis i transformacions, els contactes i friccions, entre imatges i sons (Bresson, 1997:9,14)¹⁴⁹. Bresson té clar per tant que la materialització del desconegut en cap cas pot partir de l'ús dels mitjans del cine espectacle. La recerca del desconegut no pot dur-se a terme des del moment en què intervenen els mitjans d'un espectacle en viu com és el teatre, això condueix unívocament al cine, no més que teatre filmat. El cine busca expressar-se a través de "GESTOS I PARAULES. (...). Els gestos i les paraules no poden constituir la substància d'una pel·lícula de la mateixa manera que constitueixen la substància d'una obra de teatre. Però la substància d'una pel·lícula pot ser aquella cosa o aquelles coses que *provoquen* els gestos i les paraules i que es donen d'una manera obscura en els teus models. La teva càmera les *veu* i les enregistra. Així s'escapa de la reproducció fotogràfica d'actors actuant, i el cinematògraf, escriptura nova, esdevé al mateix temps mètode de descobriment" -en una nota a peu de pàgina, s'afegeix "Això es dona perquè una mecànica fa sorgir el desconegut, i no perquè hàgim trobat allò desconegut d'avant-mà"- (Bresson, 1997)¹⁵⁰. Bresson veu el cinematògraf com un miracle, però rebutja els films que, en valer-se d'actors i voler utilitzar els mitjans del teatre, renunciïn a tot miracle, a tot avenç vers el desconegut (Bresson, 1966). Tenint en compte que el sobrenatural no és més que el real precis (Bresson, 1965), el cinematògraf recorre als models i l'automatisme com a únics camins per a descobrir la substància, nucli, ànima o esperit de les persones, a priori inaccessible i inefable. L'objectiu és provocar el receptor perquè endevini, perquè senti aquesta presència d'algú o alguna cosa, unes corrents extraordinàries que fan pensar que hi ha una mà que tot ho dirigeix (Zunzunegui, 2001:236)¹⁵¹. En paraules del propi Bresson, "TRADUIR el vent invisible per l'aigua que esculpeix al seu pas" (Bresson, 1997:25)¹⁵². El cinematògraf comporta en certa manera l'ús d'uns mitjans sobrenaturals per formular profecies, prediccions, auguris, clarividències, lucideses. En aquest sentit Bresson afronta el treball com un acte de divinació, una recerca dels dissenys d'un ens superior, de coneixements sobre el desconegut o el futur, que només pot valer-se de les evidències fragmentàries que hom troba en la vida quotidiana. D'aquí que la

darrera frase de les seves *Notes sobre el cinematògraf* parli de “DIVINACIÓ, com no associar aquesta paraula a les dues màquines sublimes de les quals em serveixo per treballar? Càmera i magnetòfon, porteu-me lluny de la intel·ligència que tot ho complica” (Bresson, 1997:104). La raó de ser del cinematògraf és aquesta recerca del desconegut.

Debord utilitza la creació de situacions i els seus films com a mitjans per a la recerca d'un desconegut. La creació de situacions és un camí en la lluita per la materialització d'un desconegut, l'experiència unificada, una vida diferent. La fórmula per a materialitzar la unificació de la vida quotidiana i les relacions socials no pot ser coneguda d'avant-mà, donat que forçosament ha de néixer d'un procés de recerca del desconegut, un procés individual i col·lectiu de creació de situacions. L'espectacle en tant que moviment propens a parasitar totes les relacions o vincles entre coses i persones tendeix a absorbir-ho tot per reconvertir-ho en espectacle, com si es tractés d'un paràsit o gangrena corromp el viu provocant-ne la inversió. Tenint en compte que l'espectacle és allò que dona forma a tot el que existeix, i que res no existeix sinó és sota una forma espectacular, tota aportació cinematogràfica que es proposi acabar amb l'espectacle ha de cercar un sentit profund, que més enllà dels marges del materialisme apunti a la confrontació d'un desconegut que en cap cas pot reproduir allò que existeix arreu. Ara bé, ningú serà capaç de viure les seves pròpies aventures i crear lliurement situacions fins que l'entorn sigui dominat col·lectivament, les relacions socials transformades d'arrel, i es doni en definitiva la materialització d'aquest nou ordre desconegut, que implica necessàriament la ruptura amb tot espectacle. Les temptatives d'alliberament de la vida quotidiana i unificació de l'experiència són només assajos o experiments, ja que “Res és mai provat excepte pel moviment real que dissol les condicions existents –és a dir, les relacions de producció existents i les formes de falsa consciència que s'han desenvolupat en base a aquestes relacions” (Debord, 1978)¹⁵³. Entretant no s'aboleixi l'economia mercantil, hom es troba en un període de transició presituacionista en el qual resulta impossible optar als nous mitjans d'acció superiors d'una vida i activitat unificades (Debord, 1959)¹⁵⁴, en el qual tota lluita per una activitat unificada condueix a noves especialitzacions (Debord, 1961). En vista d'això, la Internacional Situacionista diu clarament des dels seus inicis que tots els seus actes només poden ser esbossos dels futurs actes situacionistes (Jappe, 1998:121)¹⁵⁵. Per tal que el subjecte entri en contacte amb allò que hi ha més enllà de la realitat del dia a dia cal posar en pràctica la creació conscient de situacions, de manera que cada individu, en intentar crear directament les seves pròpies aventures enlloc de viure aventures creades per altres que li són presentades, contribueixi a la transformació col·lectiva de l'entorn. La lluita per viure experiències pròpies en comptes de contemplar aquelles creades o viscudes per altres, s'entén llavors com una aportació a la

construcció d'un nou ordre, una construcció en la qual la participació de tots i cadascun dels individus és indispensable, d'acord amb els principis del comunisme dels consells. A partir d'aquí la teoria crítica dels situacionistes “busca entendre, descriure, i precipitar un moviment que es desenvolupa davant els nostres propis ulls” (Debord, 1975)¹⁵⁶, un moviment on la transformació radical de la vida quotidiana ha de passar ineludiblement per la transformació radical de les relacions socials i viceversa, on l'experiència unificada només pot assolir-se per mitjà d'una reinvençió ininterrompuda dels ambients i relacions socials. No es pot separar per tant la crítica total al mode de vida dels atacs a l'ordre establert, l'afany de “posar en pràctica un qüestionament sistemàtic de tots els treballs i diversions d'una societat, una crítica total a la seva noció de felicitat” (Debord, 1959)¹⁵⁷, de les temptatives de dissolució del sistema de producció capitalista per part de visions polítiques revolucionàries (Debord, 1975). La lluita per unificar la vida és una lluita per materialitzar unes condicions d'existència diferents, en què el subjecte deixi de ser espectador sotmès a mercaderies, diners, ideologies, intercanvis, imatges, espectacles... que desfilen per davant seu permanentment sense arribar a mai a formar part de les pròpies vivències, sense estar veritablement adherides a aquestes. L'alliberament de la vida quotidiana ha de passar irremeiablement per la recerca i experimentació d'un desconegut que exclogui per complet l'espectacle omnipresent.

Esperit i matèria

Bresson forja el seu propi mètode d'alliberament i recerca el desconegut a través de la seva pràctica quotidiana, el cinematògraf, sota la premissa del *laborare est orare*. Segons Schrader la recerca del desconegut de Bresson només pot dur-se a terme a través d'aquesta forma universal que és l'estil transcendental, que conclou amb la participació emocional de l'estasi; tanmateix en l'estil transcendental els continguts són només pretextos per a la forma, que finalment és l'important, ja que les intencions de l'autor són reduir la influència de la seva personalitat i cultura per operar a través de les formes (Schrader, 1999:112). Al voltant d'aquesta qüestió Bresson afirma: “Quan la vida és allò què és –ordinària, senzilla- sense pronunciar la paraula “Déu”, més sento la presència de Déu en ella. No se com explicar això. No vull filmar quelcom en què Déu sigui massa transparent. Els meus primers films eren una mica ingenus, massa simples. És molt difícil fer un film, per això els faig amb gran simplicitat. Quan més lluny vaig en el meu treball, quan més dificultats trobo en el mateix, més curós sóc tractant de fer quelcom sense massa ideologia. Perquè si això ha d'estar al començament, no hauria d'estar al final. Vull que les persones que vegin les

meves pel·lícules sentin la presència de Déu en la vida ordinària, com *Une femme douce* davant la mort. Penso en els cinc minuts que precedeixen el seu suïcidi. Hi ha quelcom ideològic allà. La mort està allà i el misteri està allà, com a *Mouchette*, si mirem la forma en què es suïcida, pots sentir que hi ha quelcom, quelcom que, per descomptat, no vull mostrar o del qual no vull parlar. Però hi ha allà la presència de quelcom que jo anomeno Déu, però que no vull mostrar massa. Prefereixo fer que la gent ho senti” (Zunzunegui, 2001:232-233)¹⁵⁸. En l'estil transcendental la recerca del desconegut ha d'implicar un procés espiritual en moviment capaç de situar el receptor en un trajecte de l'abundant al precari, quelcom que en cap cas pot aconseguir el film religiós espectacular o inspirador, com tampoc pel film de l'estasi prolongat (Schrader, 1999:191-198). Tal i com Bresson afirma sovint, Déu no es fa present pel sol fet d'anomenar-lo (Bresson, 1966). Després de molts anys d'insistència, la crítica majoritàriament ha acabat per reduir tots els aspectes de la recerca del desconegut a termes d'espiritualitat, transcendència, o religiositat. Una de les obres que més ha marcat la visió sobre els films de Bresson és precisament *L'estil transcendental en el cine* de Paul Schrader, on s'estableixen fructíferes analogies entre els films de Bresson i determinades tendències estètiques i filosòfiques vinculades a l'art i la religió, com són la teologia jansenista, el retrat bizantí o l'estètica escolàstica (Schrader, 1999:114-132). Aquesta lectura oficial i l'encasellament que comporta es deu en bona part al fet que la religió és un tema recurrent tant als films de Bresson, sobretot els primers, com en les seves entrevistes. No obstant a propòsit d'això en determinada ocasió Bresson afirma: “(...) Tothom cerca missatges i continguts, mentre allò important són les formes d'un art i el misteri que aquestes amaguen. La crítica francesa diu admirar els meus films, però no m'agrada el mode en què ho fan. Tendeixen a les interpretacions transcendents i fins i tot religioses. Les interpretacions són sempre insuficients i sobretot inútils” (Bresson, 1979)¹⁵⁹. Quan a principis dels anys setanta Schrader publica el seu llibre sobre *L'Estil transcendental en el cine*, afirma a partir d'un estudi de Marvin Zeman que amb els seus darrers films Bresson s'ha situat en una postura radical del cristianisme, sobretot pel tractament del suïcidi, del qual n'ofereix una visió positiva (Schrader, 1999:116)¹⁶⁰. Dècades després la possibilitat d'observar la trajectòria cinematogràfica de Bresson en conjunt pot conduir a concloure que en el pla material si hi ha un ens capaç d'evocar la unitat de totes les coses aquest no pot ser Déu sinó més aviat el seu contrari, el Diable, materialitzat en *L'Argent*, Déu visible (Zunzunegui, 2001:215-216). En base a això, en una aproximació crítica i en profunditat a la qüestió basada en la descripció de les formes i la relació entre sí, es pot arribar a proposar relegar el qualificatiu d'experiència transcendental a l'àmbit estètic i desfer-se de la 'ganga religiosa' sovint atribuïda als films de Bresson, tot afirmant que si bé és cert que els seus films procuren fer visible l'invisible i abordar un misteri, “el debat sobre l'espiritualisme dels films de Bresson ha de ser replantejat sobre bases diferents a les habituals i

Bresson abans que un cineasta de l'espíritual apareix, essencialment, com un artista profundament materialista que (...) exorcitza l'atzar que apareix davant la nostra experiència quotidiana com fundada en un desordre tant negatiu com estèril" (*Op.Cit.*:83). Aquest punt de vista permet trencar amb la línia resseguida per nombrosos treballs sobre Bresson, especialment en publicacions d'orientació marxista, per oferir una visió sobre Bresson que integra tant el component idealista com materialista¹⁶¹. Els films de Bresson, màxim exponent de l'estil espíritual, cerquen en darrera instància la fusió entre esperit i matèria, física i metafísica, materialitat i immaterialitat, positivisme i transcendència, quotidianitat i misticitat. El cinematògraf és en definitiva un mètode de recerca i materialització de la no disparitat, la no dualitat, de la unitat.

Debord entén la seva biografia i filmografia com un intent de superar la falsa contraposició ideològica entre materialisme i idealisme. En estudiar les aportacions de grans revolucionaris del passat, Debord s'interessa tant per la lletra com per l'esperit dels textos, per això sovint recorre al *détournement* de cites, amb l'objectiu de fer valer el debat sobre les opinions autoritzades, i la teoria crítica sobre la lectura literal i ideològica de les contribucions. Lluny del racionalisme científic, l'interès en les forces reals que s'exerceixen en la societat apunta vers una comprensió de les *lluites* més que de les *lleis* que donen forma a aquestes (Debord, 1967:81)¹⁶². Sorgeix a partir d'això la recerca d'un principi transcendent, capaç de guiar la lluita de classes més enllà dels límits de les experiències pràctiques vençudes, que no derrotades, que adquireix cada vegada major importància. La permanència d'aquest esperit revolucionari, una essència o ànima capaç de conferir als homes veritable presència històrica i alhora proporcionar-los respostes sobre els misteris de l'existència, no es troba però en els teòrics, líders, organitzacions, ni altres estendards de la lluita proletària, sinó en éssers anònims que amb les seves aportacions teòrico-pràctiques efectives en el dia a dia fan possible la veritable història. En aquest sentit, la radicalitat de les teories de Debord, juntament amb la singularitat atribuïda a les seves experiències vitals, conformen una visió desesperada i alhora lúcida de la realitat social que l'empenyen progressivament vers un cert misticisme. Al final del seu film de 1978, Debord es pregunta si vista la manca de succés en les seues viatges per la vida hauria de 'retirar-se a les muntanyes', per afirmar tot seguit que veu molt clarament com per a ell no hi ha repòs possible, com tampoc èxit ni fracàs per a Guy Debord i les seves desmesurades pretensions¹⁶³. Més tard, una nota sobre "Els temes del film de Debord *In girum imus nocte...*" (Debord, 1977)¹⁶⁴, especifica la importància tant pel que fa a imatges com a comentari en off, de la lluita entre l'aigua, que expressa el pas del temps, i el foc, que expressa la brillantor de l'instant, finalment consumit per l'aigua¹⁶⁵. El darrer film de Debord, insisteix com cap altre sobre el caràcter efímer de la vida i la revolta enfront l'evanescència del món real, bona prova d'això l'ofereixen les imatges d'una Venècia

deserta i nombroses cites que evoquen els grans misteris de l'existència: la lucidesa unida a una desesperança remet novament a la recerca d'un sentit superior de l'existència (Debord, 1978)¹⁶⁶. En aquesta mateixa línia, poc després d'enllestir el film Debord emprèn amb gran entusiasme la primera traducció al francès de *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique¹⁶⁷. El motiu però es troba ja a l'inici de la filmografia de Debord, especialment al seu segon metratge, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Debord, 1959), títol que expressa com cap altre el trànsit dels cossos reals pel món i dels cossos irreals en la pantalla, tal vegada el millor títol que es pot donar a un film, “el títol incontestable, el títol de tots els títols de films” (Brenez, 1998:32)¹⁶⁸. L'espiritualitat és de fet una qüestió recurrent al llarg de tota la vida i treballs de Debord, en cap cas associada al cristianisme però sí puntualment al diable, i sobretot a la recerca del caràcter perenne i irreductible de determinats assalts revolucionaris, especialment de caire social i artístic. La recerca infructuosa de transformacions estructurals de la mà de moviments revolucionaris de tota mena, no impedeix cert afany per experimentar una connexió directa amb les revoltes del passat i les forces subversives capaces tal vegada de invertir el curs de la humanitat. Aquest afany es tradueix en certa manera en una oda romàntica dedicada al “esperit revolucionari” de tots aquells qui en sacrificar-se per defensar els seus ideals esdevenen immortals¹⁶⁹. Com es pot veure en el darrer film, mica en mica aquestes al·lusions a projectes subversius de tota mena sorgits a través de la història, l'art i la societat, amplien les mires per encarnar-se en l'esperit resistent de poetes, escriptors, cineastes o pensadors en general, disposats a no cedir ni capitular en la defensa acèrrima de les seves causes. La teoria de Debord no pot ser entesa com a “Doctrina filosòfica que admet únicament la matèria i que nega l'existència de realitats espirituals”, i encara menys com una “Tendència a guiar-se més per interessos materials que per ideals.” (diec, 2010), es tracta sens dubte aquí de transcendir la misèria material i especialment espiritual de l'espectacle en què hom es troba immers. L'inexorable desenvolupament material de l'espectacle evidencia cada cop més la misèria espiritual de la societat, quelcom que força a compensar el pol materialista que marca la majoria de corrents marxistes, a la recerca d'un cert equilibri entre el Hegel de la *Fenomenologia de l'esperit*, el Feuerbach de *L'Essència del cristianisme*, o el Marx de les *Tesis sobre Feuerbach*: “Al contrari del projecte resumit en les *Tesis sobre Feuerbach* (la realització de la filosofia en la praxis que depassa l'oposició entre l'idealisme i el materialisme), l'espectacle conserva alhora, i imposa en el pseudo-concret del seu univers, els caràcters ideològics del materialisme i de l'idealisme. El costat contemplatiu del vell materialisme que concep el món com a representació i no com a activitat -i que idealitza finalment la matèria- s'acompleix en l'espectacle, on les coses concretes són automàticament dominadores de la vida social. Recíprocament, l'*activitat somiada* de l'idealisme s'acompleix igualment en l'espectacle, per la mediació de tècniques de signes i de senyals -que

finalment materialitzen un ideal abstracte” (Debord, 1967: 216)¹⁷⁰. Els treballs cinematogràfics de Debord, degut a la naturalesa del propi medi, són tal vegada el millor exemple d'aquesta intenció de superar una falsa contraposició entre materialisme i idealisme, entre radicalitat i espiritualitat.

Teoria i pràctica

Bresson entén la seva teoria i pràctica cinematogràfica com una contribució a la recerca i materialització de vivències i ambients unificats. La seva intenció no és explícitament impulsar una transformació col·lectiva de l'entorn, però sí expressar l'urgent necessitat de materialitzar un canvi de trajectòria de la humanitat, tal vegada a partir del canvi de rumb del propi cine. Sovint es remarca el caràcter religiós dels films de Bresson: lliure albir, gràcia, unitat mística entre allò espiritual i allò material, comunió amb forces sobrenaturals... tanmateix aquests elements també poden ser represos des d'una òptica profundament materialista: llibertat, necessitat, interconnexió material entre totes les coses, intuïció en els treballs de l'home i la natura... (Walsh, 2000). Si bé és cert que Bresson certament refusa la necessitat d'acció política per part dels oprimits, la revolució social com a objectiu, i la possibilitat de perfeccionar l'ésser humà i la societat, en favor d'una visió més marcada per la salvació i l'alliberament en el sentit tradicional cristià, també ho és que odia la crueltat, l'oportunisme i el compromís amb el mal, un món dominat pel diner i l'ambició, i que és prou clarivident respecte la ruïna moral de la societat moderna i l'impacte que això té en el jovent. Hi ha per tant en els films de Bresson una ferocitat que té poc a veure amb la docilitat cristiana, la fe és transposada amb la intransigència, cada ésser humà posseeix un impuls irresistible vers la llibertat, un desig d'escapar de la presó en què cadascú es troba, d'acabar amb l'estat de les coses existent. La recerca de la unitat queda així articulada en un treball tant ideal com material, tant teòric com experimental, que dut al terreny de la cinematografia implica posar els mitjans del cinematògraf al servei d'una lluita contra l'espectacle cinemàtic. El cinematògraf pot ser concebut llavors com una manera d'entendre els films més enllà de la seva condició de mercaderies, com un rebuig categòric a les connotacions ideològiques del cine i a la cosmovisió que sustenta, com una batalla en favor d'una vida i un món no separats on hom pugui optar a un altre rol que el d'espectador (Bresson, 1997:26)¹⁷¹. Més enllà dels films, tal afany per unificar forma i fons pot dur a pensar que no només es tracta d'un projecte per transformar el cine espectacle, sinó també la vida i el món on aquest es dona. El cinematògraf és el resultat d'un llarg procés de treball amb implacables però voluntaris binocles per poder accedir a una forma realment adequada per a la transformació d'una idea bàsica, “Bresson és probablement l'única persona que en el cine ha aconseguit una

correspondència plena entre la seva pràctica artística i la concepció formulada amb anterioritat de manera teòrica. No conec a cap artista més conseqüent en aquest sentit. El seu principi bàsic era la destrucció de l'anomenada 'expressivitat', és a dir, volia eliminar la frontera entre la imatge i la vida real. En altres paraules, volia que la vida causés el seu efecte expressiu, en imatges. En la seva pel·lícula no hi ha cap elaboració especial del material, no hi ha modulació, no hi ha generalització de cap mena que salti la vista. I precisament de Bresson va dir Paul Valéry: 'La perfecció només l'assoleix aquell que prescindeix de tots els mitjans que porten a una exageració conscient.' Tot sembla aquí una modesta observació de la vida, mancada d'exigències. S'aproxima molt a l'art zen oriental, en què l'observació de la vida és tant exacta que, paradoxalment, en la nostra recepció es converteix en una imatgeria del nivell artístic més alt. Tal fusió de forma i contingut, tant fantàstica, divinament organitzada, probablement només existeixi a més en el cas d'Alexander Pushkin.” (Tarkovski, 2006:120-121)¹⁷². Tot això es pot resumir en el rètol inicial de *Pickpocket* (1959) o millor encara de *Un condamné à mort s'est échappé*, rètol escrit a mà amb lletres blanques sobreimpreses al recinte emmurallat d'una presó nazi, “Aquesta història és veritable. Jo la dono com ella és, sense ornaments.” (Bresson, 1956)¹⁷³. La teoria i pràctica fílmica de Bresson s'articula entorn un procés d'observació exacta de la vida i el món que respon a preocupacions que van més enllà de l'escriptura amb imatges en moviment i sons. La completa fusió entre ideals i matèria, forma i fons, esperit i lletra, converteixen la proposta teòrica i pràctica del cinematògraf en un poderós instrument d'autoalliberament i recerca del desconegut.

Debord defensa que els processos de recerca i materialització del desconegut han de perseguir sempre la unitat entre teoria i pràctica, revolucionàries com cinematogràfiques. Aquesta lluita és canalitzada en els projectes revolucionaris i cinematogràfics de Debord, en tant que intents d'unificar coneixements i experiències sensibles: “Cadascun dels dos fronts de la fi de la cultura existeix de manera unitària, tant en tots els aspectes dels coneixements com en tots els aspectes de les representacions sensibles -en allò que va ser l'art en el sentit més general. En el primer cas s'oposen l'acumulació de coneixements fragmentaris que esdevenen inutilitzables, perquè l'aprovació de les condicions existents ha de renunciar finalment als seus propis coneixements, i la teoria de la praxis que sustenta tota sola la veritat de totes pel fet de ser l'única que sustenta el secret del seu ús. En el segon cas s'oposen a l'autodestrucció crítica de l'antic llenguatge comú de la societat i la seva recomposició artificial dins l'espectacle mercantil, la representació il·lusòria del no viscut” (Debord, 1967:185)¹⁷⁴. Els treballs de Debord i concretament els seus films no poden ésser concebuts exclusivament des d'una vessant teòrica, cal tenir en compte per exemple que l'any 1971 Debord considera rescindit el contracte que el lliga a Buchet-Chastel pel fet que a la tercera edició

de *La Société du spectacle* s'hi adjunta el subtítol inventat 'La Teoria Situacionista'. A propòsit d'això convé reprendre les paraules del darrer film, quan sobre les imatges del coronel Custer conduint la darrera càrrega del Setè de Cavalleria a Little Big Horn, Debord es nega a ser qualificat com un teòric: “Per començar haig de rebutjar la més falsa de totes les llegendes, segons la qual jo seria una mena de teòric de les revolucions. Sembla que ara els homenots creuen que vaig prendre les coses pel costat de la teoria, que soc un constructor de teoria, sabia arquitectura on seria suficient viure, en el moment de conèixer les senyes, i en la qual es podria fins i tot modificar lleugerament una o dues bases, deu anys més tard, desplaçant les fulles de paper, per assolir la perfecció definitiva de la teoria que assoliria així la seva salvació. Però les teories només estan fetes per morir a la guerra del temps: son unitats més o menys fortes que s'han de posar, en el moment oportú, a combatre i, qualsevol que siguin els seus mèrits o les seves insuficiències, només poden emprar-se amb seguretat les que allà estan disponibles a temps. Tal com les teories han de ser substituïdes ja que les seves victòries decisives, més encara que les seves derrotes parcials, provoquen la seva usura, de la mateixa manera cap època vivent ha sortit d'una teoria: es tractava en principi d'un joc, d'un conflicte, d'un viatge. De la revolució pot també dir-se allò que Jomini ha dit de la guerra, que ella 'no és en cap cas ciència positiva i dogmàtica, sinó un art subjecte a alguns principis generals, o, millor encara, un drama apassionat'” (Debord, 1978)¹⁷⁵. Les teories de Debord, tant de caire revolucionari com cinematogràfic van estretament lligades a determinades pràctiques i conjuntures de caràcter militar. Tal i com suggereix el rètol que tanca el film *La Société du spectacle* (Debord, 1973) mitjançant una cita de *Campagne de 1814* de Clausewitz, la teoria no és allà per formar el practicant ni per jutjar-lo, sinó per servir-li de sustent indispensable a cada pas que necessiti l'acompliment de la seva tasca. El caràcter novador del moviment proletari impulsat pels situacionistes, allò que el duu a depassar tota perspectiva clàssica, rau en el fet de preocupar-se no només pels resultats sinó també pels mètodes de la lluita de classes, en concebre la lluita revolucionària no com un sistema científic de lleis immutables que especifiquen la totalitat del procés revolucionari, sinó com una comprensió de la lluita de classes en cada moment que gràcies a la dialèctica ha de permetre el coneixement i la lluita contra l'alienació espectacular (Gombin, 1972:44). La teoria revolucionària per sí sola no va enlloc si es troba desproveïda d'un procés constant d'autoconsciència, autocrítica, observació atenta de l'entorn, per part d'aquells qui s'han d'autoalliberar. Una possible clau dels films i demés aportacions de Debord rau en la dialèctica entre mitjans i fins, pensament i acció, idees i fets, conceptes i experiències, mètodes i objectius, teoria i pràctica.

Fons i forma

En els seus films Bresson es preocupa especialment de la forma, per tal d'adequar aquesta a la idea bàsica i fusionar-la completament amb el contingut. Bresson és sovint considerat un formalista pel fet de subratllar constantment la importància de les formes, en aquesta línia aconsella “Sigues precís amb la forma, no sempre amb el fons (si pots)”, també “Plegar el fons a la forma i el sentit als ritmes”, i treballar amb “Formes que semblen idees. Considerar-les com a veritables idees” (Bresson, 1997:35, 98, 55)¹⁷⁶. Juntament amb Ozu, és un dels pocs directors que ha “elaborat una forma que expressa que s’adequa perfectament a allò que pretén dir, una forma que és allò que vol dir”, una forma “projectada per disciplinar les emocions al mateix temps que les desperta: per introduir una certa tranquil·litat en l’espectador, un estat d’equilibri espiritual que és en sí el tema de la pel·lícula” (Sontag, 1966:239)¹⁷⁷. Per aquells qui estan *Contra la interpretació* (Sontag, 1966), la història de l’art ha estat dominada tradicionalment per una tendència manifesta vers la interpretació que fomenta la separació entre forma i contingut. Recentment però han sorgit en una sèrie d’estils que s’oposen a aquesta tradició dominant pel fet de defugir intencionadament qualsevol interpretació: art abstracte, art decoratiu, no art, pop art, i una petita part del cinema, lligada a l’art reflexiu. Aquest intent de defugir qualsevol interpretació pot donar-se a través d’un art amb superfície unificada i límpida, d’un art impetuós, directe, espontani, antisimbòlic, inefable, indescriptible, imparafrasejable... i en general d’un art que no es fixi tant en els continguts com en les formes. Aquesta opció, fonamentada en una idea de transparència que implica experimentar la lluminositat de l’objecte en sí, sense mediació, sense redundància o experimentació a diferents nivells, ha estat molt desenvolupada en el món cinematogràfic per grans autors com Renoir, Ozu o Bresson (Sontag, 1966). En Ozu com en Bresson forma i contingut són elements inseparables, el contingut és més aviat un pretext necessàriament particular i vinculat a circumstàncies culturals i personals, la forma ‘estil transcendental’ és l’element operatiu de caire universal (Schrader, 1999). Quan parla d’estil Bresson recomana “Aprofundeix en la teva sensació. Mira allò que hi ha dins. No l’analitzi amb paraules. Tradueix-la en imatges germanes, en sons equivalents. Com més neta sigui, més s’afirma el teu estil. (Estil: tot allò que no és tècnica)” (Bresson, 1997:19)¹⁷⁸. L’escriptura cinematogràfica de Bresson trenca per complet la propensió habitual de separar formes i continguts.

Quan Debord es proposa deixar constància escrita dels seus plantejaments, ja sigui en un llibre o un film, concedeix tanta importància a les teories a tractar com a la forma que aquestes prenen. Adequació entre pensament i escriptura és clau també en els treballs filmics, “La teoria crítica ha de *comunicar-se a sí mateixa* en el seu propi llenguatge. Aquest és el llenguatge de la

contradicció, que ha de ser dialèctic en la seva forma com ho és en el seu contingut. Aquest és crítica de la totalitat i crítica històrica. No és pas un 'grau zero de l'escriptura', sinó la seva inversió. No és pas una negació d'estil, sinó l'estil de la negació" (Debord, 1992:204)¹⁷⁹. L'estil dialèctic o estil de la negació suposa en molts aspectes una ruptura de les regles bàsiques del llenguatge que per a molts resulta inadmissible, sobretot en el terreny cinematogràfic: "Fins i tot en el seu propi estil, l'exposició de la teoria dialèctica és un escàndol i una abominació segons les regles del llenguatge dominant, i pel gust que aquestes han educat, perquè dins l'emprament positiu dels conceptes existents, inclou a la vegada la intel·ligència de la seva *fluïdesa* retrobada, de la seva destrucció necessària" (*Op. Cit.*:205)¹⁸⁰. Les crítiques de forma i de fons suscitades pels films de Debord responen sovint a la separació d'aquests dos aspectes, "Els especialistes del cinema han dit que les visions polítiques revolucionàries del meu film eren dolentes; els polítics il·lusionistes de l'esquerra han dit que era cinema dolent. Però quan un és alhora un revolucionari i un cineasta, és fàcil demostrar que la seva amargor compartida prové del fet que el film en qüestió és una crítica precisa a la societat que ells no saben com combatre; i el primer exemple d'una mena de film que ells no saben com fer" (Debord, 1975). La crisi de les nocions d'artista i talent, així com els procediments i creacions que se'n desprenen, suggereixen la necessitat d'un canvi radical de les comunicacions cinematogràfiques, "Considerant la història de la meua vida, resulta obvi per a mi que no puc produir una 'obra' cinematogràfica en el sentit usual del terme. Penso que la substància i forma de la present comunicació convenceran qualsevol de que això és així" (Debord, 1978). Els treballs cinematogràfics de Debord busquen expressar la impossibilitat de l'art de comunicar i la necessitat de cercar nous camins per unificar forma i fons, "El fet que el llenguatge de la comunicació s'ha perdut, heus ací allò que expressa *positivament* el moviment de descomposició moderna de tot art, el seu anihilament formal. Allò que aquest moviment expressa *negativament*, és el fet que un llenguatge comú ha d'ésser retrobat –ja no dins la conclusió unilateral que, per l'art de la societat històrica, *arribava sempre massa tard*, parlant a d'altres d'allò que ha estat viscut sense diàleg real, i admetent aquesta deficiència de la vida-, sinó que ha de ser retrobat en la praxis, que reuneix en ella l'activitat directa i el seu llenguatge. Es tracta de posseir efectivament la comunitat del diàleg i el joc amb el temps que han estat *representats* per l'obra poètico-artística" (Debord, 1992:187)¹⁸¹. Les 'Noves formes d'acció contra la política i l'art' dels situacionistes parteixen d'enllaçar la crítica teòrica de la societat moderna amb la seva crítica en actes a través de détournar els projectes mateixos de l'espectacle, tot desvetllant directament les implicacions de les revoltes actuals i futures amb una consigna clau: "la forma ha de correspondre's amb el contingut" (IS, 2006:#11). La fusió de forma i contingut resulta aquí en treballs cinematogràfics atípics i experimentals rebutjats sovint per qui afirma comprendre i compartir els arguments de fons.

Sostracció i no abundància

Els films de Bresson utilitzen la sostracció per confrontar l'abundància, excés, sobrecàrrega, inflament, distracció, dispersió... En el seu estudi sobre *L'estil transcendental en el cine* Paul Schrader (1999) pren com a hipòtesi central que “la reducció màxima de la percepció sensitiva és l'única que permet que la consciència desperti de forma pura” (Breixo, 1999:11-20). Deixant de banda el ric anàlisi sobre com operen formalment els tres grans passos de l'estil transcendental en els films de l'estil transcendental (presentació del quotidià, disparitat i estasi), i passant per alt les interessants analogies aplicables als films de Bresson partint de les incomptables relacions possibles entre art i religió (retrat Bizantí, teologia jansenista i estètica escolàstica), en atansar-se directament a les conclusions del llibre, hom troba que l'expressió de l'espiritual en el cine requereix principalment austeritat i ascetisme, per sobre d'exuberància i expressionisme. Per sostenir aquesta conclusió Schrader apel·la a la diferenciació entre mitjans temporals de l'abundant i mitjans temporals del precari que estableix Jacques Maritain a la seva obra de l'any 1930 *Religió i cultura* (Schrader, 1999:180)¹⁸², essent els primers orientats a l'èxit tangible i al manteniment del cos tot apel·lant a allò sensual, emocional, humà, individual, a l'empatia i la identificació, i els segons orientats a l'elevació de l'esperit i a cercar l'essència de l'espiritualitat a través de la seva pròpia reducció, tot apel·lant a allò fred, formal, hieràtic, abstracte, estilitzat, bidimensional i rígid, estimulants respecte i agraïment. Schrader assenyala com a l'estil transcendental en el cine, els mitjans del abundant han de sustentar els mitjans del precari, ja que són els darrers els que cal prioritzar i incorporar gradualment, tenint en compte que la vida en les societats actuals es caracteritza per l'abundància, i que el propi mitjà cinematogràfic és a priori un mitjà on acostuma a prevaldre l'abundància. A banda de recollir algunes valuoses reflexions sobre la història de les arts, entre les quals algunes relatives a ‘l'obsessió pel realisme’ en el medi cinematogràfic (Bazin, 2007:107-127), provinents bàsicament d'un celeberrim treball sobre *Ontologia de la imatge fotogràfica* (Bazin, 2007: 9-17), Schrader destaca com en el cine l'abundància de mitjans ha conduït habitualment a ressaltar allò humà, sensual, profà, imitatiu i figuratiu, i que en basar-se sobre l'experiència el cine genera una empatia immediata. Per contra el film espiritual hauria d'allunyar-se progressivament de les seves possibilitats, per convidar així a descobrir el precari i més en general a invertir el procés que a patit l'art des dels seus orígens, per esdevenir progressivament i en contra de la seva pròpia gènesi un art del sagrat o transcendental. L'estil transcendental funciona per

tant en el temps, a base de ritmes que mantenen l'interès del receptor mentre progressivament s'abandonen els mitjans de l'abundant i s'adapten els mitjans del precari, tot passant del món del fets al món espiritual. Els mitjans de l'abundant són inherents al cine, en no poder prescindir-ne les pel·lícules d'estil transcendental disposen de la il·lusió per progressivament negar-la, utilitzant la capacitat de generar empatia i identificació com a potencial en espera, bloquejant tot impuls a participar de l'acció i els llocs presentats en pantalla. Els mitjans de l'abundant són necessaris per mantenir l'atenció i canviar gradualment als mitjans del precari, cal situar el receptor en el trajecte de l'abundant al precari per generar un procés espiritual en moviment. Si el film roman en els mitjans del sobreabundant, es constituirà en film espectacular i inspirador de caire propagandista, i no servirà per confrontar l'humà amb l'espiritual ni l'abundant amb el precari, en voler acostar allò espiritual a la vida dels espectadors, però no apropar aquests a l'espiritual¹⁸³. Si el film utilitza des de l'inici els mitjans del sobreprecari, es constituirà en film d'estasi però fracassarà en mantenir vius l'interès i l'atenció del receptor, serà massa precari massa ràpid, donarà peu a un estasi prolongat que obvia el punt de partida necessari per completar el trajecte¹⁸⁴. Els films de Bresson parteixen dels mitjans temporals de l'abundant i s'encaminen progressivament vers els mitjans temporals del precari gràcies a un procés de sostracció.

Per Debord un dels arguments més convincents que l'espectacle utilitza a l'hora de legitimar-se a sí mateix és l'abundància. En societats en què dominen les condicions modernes de producció, els éssers humans viuen immersos en una immensa acumulació d'espectacles (Debord, 1967:1). L'abundància d'espectacles separats, contradiu diametralment la precarietat d'una vida i un medi que escapen a tot control, i la crítica als processos d'acumulació i concentració de la societat de l'espectacle. L'abundància de creacions i aventures del cine, s'autoafirma en aquest context com una forma elevada de producció ininterrompuda d'espectacles, que generen cada cop més abundància en la desposseïció de la vida i l'entorn. Un film que propugna la crítica a aquests processos, ha de traçar un camí que va de l'abundància d'estímuls i experiències espectaculars propis de la societat de la massificació i el consum, a la precarietat d'una vida i un món que no ofereixen alternatives reals. En cap cas hom pot dir que els treballs cinematogràfics de Debord recorren a l'abundància, l'austeritat de la banda sonora i la manca d'imatges pròpies són bona prova d'això, l'exemple més clar i radical és sens dubte *Hurlement en faveur de Sade*. Seguint la línia del cine lletrista, aquesta primera obra cinematogràfica de Debord presenta una alternança de pantalles completament blanques i completament negres acompanyades de sons onomatopeics i excepcionalment algun comentari, l'objectiu és constatar la mort de l'art i tota expressió de subjectivitat, la impossibilitat de comunicar¹⁸⁵. És freqüent considerar tota la filmografia de Debord en relació a aquesta primera

aportació, tanmateix convé destacar en el Prefaci al guió de la primera versió del film publicat a la revista *Ion* l'abril de 1952, Debord parla d'un film amb imatges enregistrades i expropiades, rencontres on es barregin imatges eròtiques i de policies, fotografies de Debord i altres lletristes, pantalles en negre, pel·lícula malmesa, i rètols en majúscules amb lletres blanques sobre fons negre, tot plegat no gaire diferent de la resta de films posteriors (Debord 2006:46-58). A partir del seu segon film, Debord adopta una formulació cinematogràfica fidel a aquests propòsits, de la qual ja no s'apartarà en cap moment en la resta de la seva trajectòria cinematogràfica. Les imatges provinents del món de la publicitat, el cine, els noticiaris o el carrer, expropiades en base a una idea de l'art basada en el plagi i el détournement, són en sí els el sediment sobre el qual s'erigeixen els films, una prova fidedigna de l'abundància de representacions en la societat espectacular. Aquestes imatges 'détournades', juntament amb els comentaris escrits que puntualment interrompen la projecció, mantenen l'espectador distret i entretingut, i serveixen per sustentar una banda sonora extremadament austera, integrada bàsicament pel comentari en off en veu del propi Debord. La veu crua de Debord, aïllada de qualsevol altre element sonor, busca en tot moment anul·lar l'efecte espectacular de les imatges, a partir d'un principi de discordança o contrapunt entre imatge i so propi del cine lletrista. Les imatges en blanc i negre, utilitzades com il·lustracions del moviment autònom de la societat de l'espectacle, queden progressivament contrarestades per la banda sonora, que malgrat interrupcions puntuals de músiques i diàlegs provinents de films expropiats i algun període de silenci, tendeix a confluir en la veu nua de Debord. La convergència vers un discurs clar, sense ornaments ni atenuacions de cap mena, tendeix a la reducció màxima de la percepció sensitiva com a única via per a despertar la consciència de forma pura, alhora que contribueix al procés d'autodestrucció de l'obra d'art, dues idees cabdals per entendre l'activitat de lletristes i el situacionistes. El fet que la banda visual no es consagri a veritables creacions, sinó a obres plagiades i invertides mitjançant el 'détournement', no és sinó una conseqüència més de l'abundància de creacions de la societat espectacular de la qual es parteix, i de la precarietat de la completa desposseïció vers la qual s'apunta. Com sigui, tant lletristes com situacionistes busquen amb els seus films fer al·lusió a quelcom més enllà del propi film com de qualsevol experiència sensible o concepte cognoscible, paradoxalment els mitjans emprats per aconseguir això són veus inexpressives i silencis, acompanyades de pantalles en blanc o en negre, sentències que problematitzen la comunicació latent i manifesta, imatges congelades i rètols, détournement de seqüències cinematogràfiques o televisives, i per damunt de tot relació entre dos sense sentits, imatges i paraules perfectament insignificants, relació que és la superació del crit (Debord 2006:46-58)¹⁸⁶. Els films de Debord parteixen de l'abundància del cine spectacle per encaminar-se progressivament a subratllar-ne la precarietat i desposseïció.

Concentració i no dispersió

En el seu camí vers la unitat els films de Bresson tendeixen invariablement vers la concentració. Per a Schrader l'estil transcendental en el cine és la forma filmica general i universal de 'representació' capaç d'expressar quelcom situat més enllà de qualsevol experiència sensible, un cop assolit el 'èxtasi transcendental', la cultura i personalitat dels creadors es veuen transcendides i l'obra es revela com un simple mitjà per arribar a una veritat espiritual superior que paradoxalment ha dut a l'autodestrucció de la pròpia creació per deixar pas a l'art total, una representació del inefable, del invisible, del desconegut (Schrader, 1999:80)¹⁸⁷. De manera paradoxal aquest trajecte vers l'espiritual per via del cinematogràfic es duu a terme mitjançant un procés de concentració en el material, entès com a finalitat i alhora com a mitjà. L'observació meticulosa de la realitat quotidiana, va lligada a la cèlebre 'economia de mitjans' del cinematògraf, d'acord amb el segon aforisme de les *Notes sobre el cinematògraf* "La facultat de fer bon ús dels meus mitjans disminueix quan el seu nombre augmenta" (Bresson, 1997:15). Segons Bresson "és amb allò net i precís que forçaràs l'atenció dels desatents de l'ull i l'oïda" (*Op. Cit.*:78), de manera que "Quantitat, enormitat, falsedat dels mitjans cedeixen el seu lloc a la simplicitat i la precisió. Tot reconduït a la mesura de *el que et resulta suficient*" (77). Als films de Bresson es tendeix a simplificar enlloc d'afegir, a suprimir personatges, vestits, diàlegs, llocs... tot és allà per la seva indiferència, per la seva qualitat d'estranger, per a efectuar una poda al voltant d'allò essencial, per cercar l'essència del relat (Bazin, 2007:107-127). El camí vers la simplicitat passa per treure en comptes d'afegir, restar enlloc de sumar, entendre que menys és més, i que "Allò que rebutjo com massa simple és l'important i en el que és precís aprofundir. Estúpida desconfiança en les coses senzilles" (Bresson, 1997:91). Cal evitar el inflament i la sobrecàrrega, els films oberts per totes bandes, tenir en compte que un sol element inadequat o mal col·locat impedeix tota la resta, pel qual s'ha d'apostar per un aferrament a la simplicitat i la precisió que de fet van lligats a l'afany per no afegir res fals, per preservar la unitat de l'obra, "Tot fuig i es dispersa. Reconduir tot contínuament a la unitat" (*Op. Cit.*:44, 52). L'economia de mitjans és segons Weyergans (1994) un dels punts clau per entendre els films de Bresson. L'estil unitari com l'estil transcendental es basa en aquest principi de concentració, de condensació, d'economia de mitjans, de reducció a allò estrictament essencial, necessari, suficient.

En els seus films Debord recorre a la concentració com a forma de lluita contra la propensió a dispersar pròpia de tot espectacle. L'espectacle s'encarrega a tota hora de posar a disposició de

l'individu una extensa gama d'alternatives i decisions possibles: consum, vot, idees, formes de vida, identitats, subcultures, creacions, passatemps, experiències, informacions, cosmovisions, etc. Aquest ampli ventall d'eleccions possibles és sempre mostrat en tat que separat, com a abundància de mercaderies o imatges creades per l'individu sense la seva participació, com una vast espectre d'espectacles i representacions que trenquen constantment la unitat de la vida per reproduir relacions socials que recreen una falsa unitat mitjançant imatges. Dins aquest incommensurable varietat d'opcions s'acull fins i tot una quantitat ingent de pseudocrítiques al propi espectacle, tenint en compte això l'exposició de la teoria crítica ha d'evitar per tots els mitjans convertir-se en un més d'aquests espectacles, cercant un enfoc unitari que gràcies a la seva precisió i coherència permeti a la teoria crítica desplegar-se en un sol pla tant teòric com pràctic. La contemplació d'espectacles comporta l'especialització i atomització dels individus i la seva experiència, per contra Debord busca amb els seus films restablir una visió unitària de la vida i l'entorn, un punt de vista de caràcter global i coherent. Per copsar la propensió a la dispersió de l'espectacle val la pena atansar-se als títols de crèdit de *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"* (Debord, 1975), el film arrenca amb la veu en off de dos locutors que informen sobre els embossaments a les carreteres franceses, acabats els títols de crèdit apareixen les primeres imatges i la veu de Debord reemplaça la dels locutors. Aquesta mena d'estímul saturants, molt presents als gemecs de Sade i el recitat d'articles del codi civil (Debord, 1952), i en general en la banda visual de tota la resta de films, busquen caracteritzar l'espectacle en tant que flux incessant d'informacions i sensacions separades de l'individu. Per contrarestar tal dispersió, Debord recorre a la concentració per via de la locució en off de la banda sonora, un comentari llegit que desplega idees de manera similar a com es fa en molts dels seus escrits, sempre entorn una mateixa qüestió, amb paràgrafs curts i concisos, disposats amb independència i alhora interdependència entre sí, que per via de la dialèctica busquen ser confrontats entre sí, respecte a sí mateixos i respecte al conjunt. En el terreny cinematogràfic com en el de la vida quotidiana, la teoria i pràctica de Debord cerca trencar amb l'adhesió passiva a l'espectacle per via d'un estil dens, compacte, cohesionat, centrifugat, consistent, concentrat, unitari, precís.

Igualació i no emfatització

En els seus films Bresson intenta igualar tots els elements per tal que uns no destaquin sobre altres. Aquest procés d'aplanar o planxar imatges i sons busca conferir importància a les relacions entre elements, a l'invisible suggerit en les interseccions dels talls, a l'efecte conjunt produït pel

muntatge. En el cinematògraf els models han de parlar un inusual to de monòleg que obeeix a la voluntat d'uniformitzar i regularitzar el text: “(...). Sotmet els teus models a exercicis de lectura destinats a igualar les síl·labes i suprimir tot efecte deliberat. El text, uniformat i regularitzat. L'expressió *que pot passar desapercibuda*, obtinguda mitjançant alentiments i acceleracions quasi imperceptibles pel mat i brillant de la veu. (...)” (Bresson, 1997:83)¹⁸⁸. Aquesta intenció també es fa patent quan es parla del “Model. Llençat en l'acció física, la seva veu, partint de síl·labes iguals, adopta automàticament les inflexions i modulacions pròpies de la seva verdadera naturalesa” (*Op. Cit.*:35)¹⁸⁹. Més enllà dels diàlegs i els models, aquesta voluntat d'uniformització i regularització es concreta en l'aplanament de tots i cadascun dels plans que integren els films, busca per tant “Aplanar les meves imatges (com amb una planxa), sense atenuar-les” (21), per tal d'alliberar el “Poder que tenen les teves imatges (aplanades) de ser altres de les que son. La mateixa imatge portada per deu camins diferents serà deu vegades una imatge diferent” (37)¹⁹⁰. L'important és “Allò que succeeix en les junctures. ‘Les grans batalles, deia el general de M..., es lliuren quasi sempre en els punts d'intersecció dels mapes d'estat major” (26). Per tant s'aconsella no córrer darrera la poesia, “(...). Ella penetra per sí sola a través de les junctures (el-lipsis)” (33)¹⁹¹. L'afany per igualar tots els elements del film, i en especial els que componen la banda sonora, prové d'un estil que busca reivindicar allò que Cezanne anomena ‘la igualtat de totes les coses’: “(...) Cézanne pintava amb el mateix ull i amb la mateixa ànima un fruiter, el seu fill, la muntanya de Sainte-Victoire”, tenint en compte la màxima del propi “Cézanne: ‘En cada pinzellada arrisco la meua vida’” (101, 102)¹⁹². Aquest treball per aplanar o planxar les imatges, per aplicar-se a imatges insignificants (21)¹⁹³, confereix als elements del film un caràcter inexpressiu i alhora un efecte de conjunt que va més enllà de la suma d'elements aïllats, d'aquí que sovint els films de Bresson siguin titllats de freds, remots, geomètrics, sobreintel·lectuals... termes emprats per Susan Sontag (1966) per parlar de la incomprensió de la crítica cinematogràfica vers l'estil espiritual. Els films de Bresson s'articulen a partir del distanciament i la ironia (Taehee, 2005:122), en un procés d'observació exacta de la vida i el món desproveït de qualsevol exageració conscient o efecte expressiu (Tarkovski, 2006:120-121). No obstant aquest tractament auster busca precisament la distinció de les diferències més minimalistes en allò uniformitzat, l'encontre de similituds en coses diferents, i de diferències en coses similars. L'objectiu final és que la distinció entre allò important i allò descartable la faci el propi individu que llegeix el film conscientment, en entrar en contacte directe amb les realitats no modulades, inexpressives, igualades.

En els seus films Debord acompanya les imatges d'un comentari en un to marcadament lacònic que busca igualar a un mateix nivell totes les seqüències del film. Els aforismes nuus de

Debord, són dits de forma lacònica i concisa per ell mateix, sense cap mena d'èmfasi ni inflexió. El to lineal i regular del comentari assumeix la tasca d'igualar, de situar les seqüències totes a un mateix nivell, de manera similar a com es disposen sobre paper. En unes "Instruccions per l'enginyer de so de *In girum*" (Debord, 1977)¹⁹⁴, s'especifica que "S'han d'igualar per totes bandes l'alçada de les frases del comentari, i, dins el possible, fer el mateix en l'interior de cada frase. No es busca cap efecte retòric alçant la veu en pronunciar certes paraules. Es tracta d'obtenir un discurs monòton i fred, una mica llunyà (ans evidentment sense que deixi de ser audible). (...) Les poques frases acompanyades de pantalla en blanc (cites de *Hurlements...*) han de ser d'una intensitat sonora netament per sota del comentari mateix: més amortides, arribant des de més lluny. (...) Pels diàlegs extrets d'altres pel·lícules, respectar les variacions internes de to, però amortir *una mica* les possibles estridències, perquè no quedin massa allunyats del nivell del comentari. (...) La música: normal, bastant forta. Apagar-la ràpidament al final de cada intervenció." (Debord, 2000:87)¹⁹⁵. Aquest escrit dona fe de la voluntat d'igualar totes i cadascuna de les frases i paraules que integren el comentari, evitant els daltabaixos que provocaria una dicció que intencionadament cerqui determinats efectes retòrics, també reflecteix un desig d'obtenir un discurs llunyà, monòton i fred; pel que fa a la resta de la banda sonora, part minoritària que exclou el comentari, s'aconsella abaixar una mica la intensitat del so del primer film, respectar les variacions de to dels diàlegs extrets d'altres pel·lícules evitant estridències, i posar la música bastant forta apagant-la ràpidament al final de cada intervenció. Es pot percebre en Debord una intenció de distingir clarament el comentari de la resta de la banda sonora, i en certa manera també una voluntat de parodiar l'ús que fa el cine de les modulacions de veu dels actors i de la música com a conductors de les emocions. En referència al muntatge visual l'ús banal d'imatges détournades d'orígens diversos juntament amb l'ús constant del blanc i negre contribueixen considerablement a aquest efecte conjunt d'aplanament. Debord disposa tots els elements a un mateix nivell, sense emfatitzar paraules ni idees, planxant tota imatge i so a la recerca d'una formulació completament lineal, lacònica, precisa, concisa, compacta, unificada, com la seva crítica. Les veus indiferents i fatigades (Debord, 1964), desproveïdes d'expressivitat i compaginades amb silencis, remetent ja des del primer film a la importància de les relacions entre imatges i paraules perfectament insignificants (Debord 2006:46-58). A nivell profund tal formulació busca superar la incomunicació mitjançant un hermetisme i homogeneïtzació que vencen qualsevol exteriorització vers l'aparença, qualsevol efecte demagògic, per donar cabuda a la paradoxa i la ironia capaces d'afavorir l'ésser enlloc del semblar, de donar pas al viure enlloc del recrear.

Abstracció i no figuració

L'escriptura amb imatges i sons de Bresson escapa tant com pot de la figuració per via per de la l'abstracció. La voluntat d'escapar de la figuració es troba en primer lloc en el tractament visual, que recorre a imatges insignificants, inexpressives, no interpretables, no definitives, que no tinguin cap valor més que per la seva posició i relació, combinacions i intercanvis, potencials de transformació (Bresson, 1997:4-5)¹⁹⁶. En les seves *Notes sobre el cinematògraf*, Bresson escriu en majúscules “EN AQUESTA LLENGUA D’IMATGES ÉS PRECÍS PERDRE PER COMPLET LA NOCIÓ D’IMATGE, QUE LES IMATGES EXCLOGUIN LA IDEA D’IMATGE” (*Op. Cit.*:57)¹⁹⁷. Aquest refús a la figuració en favor de l'abstracció duu a atorgar paper preponderant el so. Els films de Bresson són en certa manera obres concebudes com una banda sonora composada a partir de la musicalitat de veus, sons, músiques i silencis, motiu pel qual poden ésser escoltades sense pràcticament parar atenció a la imatge. L'enunciació dels diàlegs eludeix qualsevol gest de recitar, la intenció és dir les paraules de la manera més mecànica i inexpressiva possible, com si es tractés d'un monòleg. En el procés d'enregistrament s'utilitza una tècnica ben singular i poc coneguda, en una sala de doblatge s'enregistren els sons i fa dir els textos als models sense que aquests vegin la imatge per tal que no la interpretin o modulin la veu, el so dels films de Bresson és sempre postsincronitzat. A banda dels diàlegs, hi ha també la música, emprada com a contrapunt per reivindicar un cop més la igualtat de totes les coses, els sons, amb una qualitat mecànica i rítmica força diferent de l'habitual, i el silenci, que té un paper molt important en tota la filmografia de Bresson (Zunzunegui, 2001:68-73). En el cèlebre article de Bazin sobre *Journal d'un curé de campagne* (Bresson, 1951) es parla d'estètica profunda del realisme sonor lligada a la poda al voltant de l'essencial (Bazin, 2007: 107-127). En el camí vers l'essència la imatge perd importància, s'entén que el so tendeix a apuntar més a l'interior mentre la imatge tendeix a romandre sempre més propera a allò exterior, cal tenir en compte que “Imatge i so no han de prestar-se ajuda, sinó treballar cadascun a la seva vegada, en una *espèce de relleu*”, de manera que “Quan un so pot reemplaçar una imatge, suprimir aquesta imatge o neutralitzar-la. L'oïda va més cap a l'interior, l'ull cap a l'exterior” (Bresson, 1997:51, 50)¹⁹⁸. Si per regla general Bresson creu que s'ha de comunicar alternativament per l'oïda o bé per la vista, però no per ambdós camins simultàniament, per no atenuar o dissipar, el so ha de predominar sobre la imatge, en tant que es concep l'oïda com a més profunda, imaginativa i abstracta. El cinematògraf busca neutralitzar les imatges i els seus potencials de figuració a través de l'ús preferent de so, de caire més abstracte, i més en general a l'efecte conjunt del muntatge, on es destaca la importància d'allò invisible que penetra entre talls.

Els atacs de Debord envers el cine provenen en bona mesura de la propensió a la figuració, pel qual en els seus films mira de potenciar l'abstracció. Per a Debord la imatge i la visió juguen un paper fonamental en la propagació de l'espectacle, cal tenir en compte que, “En el pla de les tècniques, quan la imatge construïda i escollida per un altre s’ha convertit en la principal relació de l’individu amb el món que abans contemplava per sí mateix, llavors es sap, òbviament, que la imatge ho aguanta tot, ja que dins una mateixa imatge es pot juxtaposar el que sigui sense cap contradicció” (Debord, 2003:10). L'avversió envers la imatge per la seva connexió amb la representació i l'espectacle, queda palesa ja en el primer film de Debord, on es combinen llargues seqüències de pantalla completament en blanc amb altres de pantalla completament en negre, acompanyades la major part del temps de llargs períodes de silenci i gemecs. Aquesta aversió perdura fins el darrer film de Debord, en què la veu en off afirma: “De manera prou sorprenent, malgrat totes les evidències òbvies del contrari, encara hi ha alguns cretins, entre els espectadors especialitzats contractats per edificar els seus companys 'visualitzadors', que clamen que és 'dogmàtic' fer afirmacions verdaderes en un film a no ser que aquestes siguin alhora *provades* per imatges. (...) Què necessita ser provat per imatges? (...). Cap error ha deixat mai d'esfondrar-se per manca d'una bona imatge. (...). Les imatges existents només reforcen les mentides existents.” (Debord, 1978)¹⁹⁹. Poc després d'aquestes afirmacions, Debord qüestiona el valor de les imatges de la pròpia comunicació cinematogràfica en curs: “En aquest film, per exemple, jo simplement declaro algunes veritats sobre un rerefons d’imatges que són trivials o falses. Aquest film desdenya els fragments d’imatges de les quals està compostat. No desitjo preservar res del llenguatge d’aquest art desfasat, excepte potser el contraplà de l’únic món que ha observat i un *tràveling* a través de les idees efímeres d’una era. M’enorgulleixo d’haver fet un film a partir de qualsevol deixalla que es trobés a mà; i trobo divertit que la gent qui se’n queixarà són qui han permès que les seves vides senceres estiguin dominades per tota mena de deixalla” (Debord, 1978)²⁰⁰. En els films de Debord la banda sonora, que comprèn el comentari llegit en off postsincronitzat i que reserva un paper especial al silenci, assoleix una importància molt superior a les imatges, fragmentades i juxtaposades en collage, enregistrades sense artificis o directament expropiades d'altres films. L'interès rau sempre en atansar-se a allò abstracte, més enllà de la dimensió visual del film i del propi món al qual aquest fa referència. L'èmfasi en la columna sonora, busca en definitiva no més que neutralitzar la propensió a la figuració i la contemplació inherents a les dinàmiques del cine spectacle, per tal de potenciar l'abstracció.

Contenció i no exteriorització

En els seus film Bresson es nega rotundament a falsejar res, per això entén la contenció com a contramesura enfront l'exteriorització. Per a Bresson “a falta del verdader, el públic s’apega al fals. (...)” (*Op. Cit.*:96), alhora que “el verdader és inimitable, el fals intransformable” (65), a més “En la mescla del verdader i el fals, el verdader ressalta el fals, el fals impedeix creure en el verdader. Quan un actor simula la por a un naufragi, sobre el pont d’un vaixell verdader agitat per una tempesta verdadera, no creiem ni en l’actor, ni en el vaixell ni en la tempesta” (27). Cal tenir en compte també que Bresson estableix una gran diferència entre verdader i real: “Ser escrupolós. Rebutjar tot el que, del real, no es torna verdader. (L’horrible realitat del fals)” (103). Bresson entén l’art i més concretament el cinematògraf com a via per capturar una petita porció emergent de la realitat que en el seu estat natural efectivament es correspon amb el verdader, per això treballa exclusivament a partir del real, i “Retoca el real amb el real” (45, 69). Tanmateix el cinematògraf dista força del (neo)realisme i dels 'directors que creuen en la realitat' (Bazin, 2007), la veritat que busca mai es troba en captures de realitat aïlladament, que contràriament han d’acomplir el requisit indispensable d’ésser desproveïdes de qualsevol significat per sí soles. Cal que sigui en el muntatge, intercanvis, friccions, relacions o dialèctica, on s’alliberi el potencial per crear un efecte conjunt. En els seus films Bresson parteix sempre d’arguments propers a la vida quotidiana i la pròpia experiència. Mitjançant una màquina enregistra fragmentàriament éssers i coses de la naturalesa, posteriorment escull i coordina els fragments extrets, i només gràcies als intercanvis entre aquests fragments sorgeix vida cinematogràfica que unifica la composició. El seu estil defuig aferrissadament allò pintoresc o caricaturesc, per buscar la vida entre allò aplanat i apagat, sense desnaturalitzar, sense embellir ni enlletgir. A diferència d’altres llenguatges com la pintura, l’escultura, o el mateix cine espectacle, el cinematògraf no es proposa fer una còpia fotogràfica de la vida, quelcom que ja fa la càmera per sí sola, sinó posar de manifest les lleis secretes, forces ocultes, moviments interiors o palpitations profundes que la conformen. La finalitat del cinematògraf no és imitar la vida, sinó expressar-la, recompondre-la. Per això cal eludir recórrer a la identificació amb els personatges, no emprar la interpretació i el símbol, escapar de l’art figuratiu, i rebutjar definitivament caure en la representació. Es tracta a grans trets de “Vèncer els falsos poders de la fotografia” (Bresson, 1997:91), i també del magnetòfon i la càmera cinematogràfica, en tant que processos encaminats a “embalsamar la realitat” (Bazin, 2007:9-17). Un dels trets més distintius del cinematògraf és no comptar amb actors, ni professionals ni no professionals, sinó amb models, cossos moguts per forces interiors i misterioses, sovint en col·lisió amb aquelles altres forces ocultes i exteriors que mouen els espectadors en la seva vida quotidiana. En els models, la

voluntat de no falsejar ni reemplaçar res viscut comença per l'interès en els automatismes de la vida quotidiana, “Nou de cada deu moviments nostres obeeixen al costum i l'automatisme. És antinatural subordinar-los a la voluntat i el pensament” (Bresson, 1997:29). En aquest sentit el cinematògraf s'oposa de ple al teatre filmat o cine, en tant que imitació falsa de la vida que suplanta la naturalesa de les persones i les coses per una naturalitat apresada i assajada. Al teatre com al cine els actors subordinen les seves paraules i accions a la voluntat i la pensa, aquesta intencionalitat inherent a la interpretació teatral xoca de ple amb l'automatisme amb què es parla i actua en la vida quotidiana. La funció de l'actor en el cine és exterioritzar la naturalesa d'un ésser, amagar la seva verdadera essència per semblar algú altre, la naturalesa del qual no deu ser amagar la seva verdadera essència ni imitar algú altre. A causa d'això en el cine l'actuació resulta unívocament en quelcom fals, ja que l'actor mai arriba a ser plenament l'altre com tampoc ell mateix. Aquesta propensió a l'exteriorització i falsejament no succeeix només en el pla visual, els actors treballen la veu per aconseguir determinades modulacions o entonacions, de manera que suplanten la seva veu natural, quelcom especialment desafortunat si es té en compte que a diferència de la imatge la veu natural és força similar en una projecció i en la vida real, i que en paraules de Bresson la veu és l'ànima feta carn (Bresson, 1997:53)²⁰¹. Però encara més enllà dels cossos en pantalla, el cine en tots els seus aspectes sobreix d'incontinència: actors per imitar persones, recitals per imitar diàlegs, disfresses per imitar vestimentes, maquillatge per imitar atributs, escenificació per imitar moments, decorats per imitar indrets, efectes especials per imitar esdeveniments en viu, saliva per imitar les llàgrimes, films d'època per imitar la història, etc. El cine tendeix a imitar la vida i el món reals en totes i cadascuna de les seves facetes, per contra el cinematògraf busca relacions més profundes en pel·lícules emocionals on no es representa res ni ningú (*Op. Cit.*:54, 90)²⁰². El camí vers aquest llenguatge abstracte, tal vegada més proper a la música, es fonamenta en la cura en no afegir res fals, per real que sigui. En el cinematògraf no és permisible simular, recrear, fingir, reemplaçar... és preferible prescindir de llàgrimes, vestuari, decorats, i finalment actors, que utilitzar-ne de falsos. Bona prova d'això es troba en films situats en altres èpoques, a *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974) per exemple el regne de Camelot és reduït a poc més que una esplanada amb algunes tendes i ruïnes escampades. Més en general, l'ús de models en rebuig a teatre i actors, o la preeminència del conjunt del film sobre els seus elements aïllats, responen a aquesta voluntat d'evitar que res es desbordi, de cercar friccions entre elements que provoquin moviments de l'exterior a l'interior, mai a l'inrevés. L'obsessió per treballar únicament amb allò real i alhora verdader, que mai es troba en els elements separats sinó en les combinacions inesperades, duu Bresson a renunciar a la major part d'artificis associats al cine espectacle. Refús a l'exteriorització, en favor d'una contenció que obeeix la intenció d'evitar l'horrible realitat del fals.

En els seus films Debord exposa les crítiques a l'espectacle amb contenció, refusant d'aquesta manera contraatacar-lo amb l'exteriorització. Debord construeix els seus films com un collage a partir d'imatges fixes i en moviment intercalades amb rètols i interrupcions periòdiques que busquen veritats crítiques allunyades de l'exteriorització espectacular. Un dels principis bàsics de l'espectacle és la falsificació de la vida i el món, la seva inversió. No obstant aquesta falsificació busca precisament fer-se passar per la única veritat possible, a partir de la seva hegemonia sobre el real i el seu complet domini de les aparences. El funcionament del procés d'inversió i exteriorització del verdader és acuradament descrit en les primeres frases dels tres darrers epígrafs del llibre *La Société du spectacle* (Debord, 1967), “L'espectacle, que és la dissolució dels límits del jo i del món mitjançant l'esclafament del jo assetjat per la presència-absència del món, és igualment la dissolució dels límits entre el verdader i el fals mitjançant un reflux de tota veritat viscuda sota la *presència real* de la falsedat que assegura l'organització de l'aparença. (...)” (Debord, 1967:219), de manera que “Si la lògica de la falsa consciència no pot conèixer-se a sí mateixa verídica, la recerca de la veritat crítica sobre l'espectacle ha de ser també una crítica verdadera (...)” (Debord, 1967:220), pel qual “Emancipar-se de les bases materials de la veritat invertida, heus ací en què consisteix l'autoemancipació de la nostra època. Aquesta 'missió històrica d'instaurar la veritat al món', ni l'individu aïllat, ni la massa atomitzada i sotmesa a les manipulacions la poden acomplir (...)” (Debord, 1967:221)²⁰³. La funció de l'espectacle i del cine spectacle és exterioritzar veritats invertides, en base a això quan Debord treballa amb imatges i sons busca relacions profundes més enllà de l'aparença i les realitats exteriors de l'espectacle. La formulació d'aquestes veritats crítiques, en tant que crítica verdadera, ha d'implicar necessàriament una voluntat d'anar més enllà de les veritats oficials i exteriors de l'espectacle, d'allò dotat de presència real dins la veritat invertida, considerant que “En un món *realment invertit*, el verdader és un moment del fals” (Debord, 1967:9)²⁰⁴. El *détournement* de seqüències cinematogràfiques o metratge d'arxiu, els rètols que interrompen la projecció, els subtítols, i per sobre de tot el comentari en off, són portadors d'aquesta crítica verdadera que irromp en el flux ininterromput de falsificacions del cine spectacle. Bona part de les imatges són expropiades, tot i què també n'hi ha de pròpies, la seva inserció obeeix sempre a una voluntat d'invertir el procés d'exteriorització que converteix la vida social en un spectacle, “A la pel·lícula *La societat de l'espectacle*, les pel·lícules (de ficció) que varen ser objecte de *détournements* per la meua part no es prenen, per tant, com *il·lustracions* crítiques d'un art de la societat espectacular, contràriament als documentals i els noticiaris, per exemple. Aquestes pel·lícules de ficció robades, que son alienes a la meua però que han estat traslladades a ella, s'encarreguen, *sigui quin sigui el seu sentit anterior*, de representar, per contra, *la inversió de la*

“inversió artística de la vida”. (...) Darrera l’espectacle estava la vida real que havia estat deportada a l’altra banda de la pantalla. Jo pretenia ‘expropiar els expropiadors’” (Debord, 2000:71-73). L’ús d’imatges no es considera aquí un sustent per reforçar l’argumentació crítica sinó més aviat un índex que apunta darrera el cine espectacle. En el seu darrer film, Debord comença declarant que té la intenció de no fer cap concessió davant el públic i el cine al qual aquest està acostumat, en un exercici que valorat anys més tard: “El 1978, una pel·lícula il·lustrava efectivament aquest discurs. És cert que per aquesta classe de pel·lícula no hi havia verdaderament lloc en el cine, així com ara s’està veient que pel cine mateix no hi ha gaire lloc a la societat. Les meres paraules seran, no obstant, instructives, a fi d’afegir a aquestes algunes notes que ajudin a entendre-les. El nostre temps haurà deixat pocs escrits que encarin amb tanta franquesa les grans transformacions que el marcaren. Així doncs, què hauran pogut veure i dir de verdader a propòsit d’això qui compartiren part de les seves il·lusions i ambicions combinades?” (Debord, 2000:7-9). En els seus films Debord busca contraposar l’exterioritat del cine espectacle amb una crítica on es fan prevaldre sempre les relacions profundes entre elements, a partir d’una aferrissada contenció. Si l’expansió del cine espectacle contribueix a la falsificació ideològica de la vida i el món reals, a la seva alteració per tal de provocar un engany produït pel moviment autònom del no-vivent, la teoria crítica ha d’eludir tant com pugui qualsevol forma d’exteriorització o espectacularització de les bases materials de la veritat invertida, i cercar vies alternatives per denunciar processos de falsificació especialment patents a ‘l’escriptura en moviment’ del cine espectacle. Allà on l’espectacle pretén mostrar-ho tot Debord opta per no mostrar res, quan el cine posa èmfasi en allò que s’ensenya Debord ho fa en allò que amaga, els films de Debord suposen així la posada en pràctica de la negació del cinema, del no cinema, de la necessària destrucció del cine, de la negativitat de l’espectacle, de la crítica verdadera a l’espectacle. L’exposició d’aquesta crítica, per via de comentari, rètols i subtítols, i l’efecte conjunt de tots els elements desplegats, es fonamenta bàsicament en la contenció i la no exteriorització.

Participació i no contemplació

El cinematògraf de Bresson intenta per tots els mitjans trencar amb la passivitat de l’espectador de cine. En els seus films Bresson intenta propiciar aquesta participació conscient en base a “Treure les coses de costum, descloroformitzar-les” (Bresson, 1997:101). Cal tenir en compte que “CINE, ràdio, televisió, revistes, son una escola d’inatenció: es mira sense veure, s’escolta sense comprendre” (*Op. Cit.*:84), i al mateix temps prendre en consideració que “L’hostilitat de l’art és també l’hostilitat vers el nou, vers l’imprevist” (101)²⁰⁵. Per promoure la participació s'utilitzen

diferents procediments: fragmentació, el·lipsi i metonímia -que insten el receptor a imaginar parts d'un tot del qual només se li ofereixen algunes parts-, prevalença de l'oïda -sempre que sigui possible, pel fet de ser més imaginativa que la vista i no donar-ho tot fet-, voluntat de no mostrar res -forçar a mirar i escoltar amb atenció enlloc de voler mostrar-ho tot-, importància del muntatge -interseccions entre talls on es dona allò invisible que tant cerca el cinematògraf-, abstracció -per tal que hom pugui aplicar la pròpia experiència al relat-, etc. Val a dir però que la participació que proposa el cinematògraf és alhora emocional i intel·lectual, "producció de l'emoció aconseguida mitjançant una resistència a l'emoció" (96), que no apunta directament als sentiments sinó a través del filtre de la intel·ligència (Sontag, 1966). No es tracta per tant de buscar provocar determinats afectes o efectes sobre un espectador amb la consciència adormida, de manipular-lo, sinó de cercar un veritable diàleg amb aquest. Aquest diàleg es troba en bona mesura en l'ús del llenguatge, és a dir en l'estil i les formes, i va estretament lligat a l'afany per no falsejar res, a partir de la intenció de convidar respectuosament a participar l'interlocutor, sense enganyar-lo en res, o més ben dit compartint amb aquest només el verdader. Hom pot parlar aquí d'un procés d'estranyament que permet prendre consciència de les formes alhora que accedir directament als continguts, sense mediació, sense redundància o experimentació a diferents nivells, gràcies a una transparència que permet experimentar la lluminositat de l'objecte en sí (Sontag, 1966). Aquest procés d'estranyament impedeix llegir pel·lícula com es fa habitualment, bloqueja qualsevol sortida emocional o intel·lectual, per tal que progressivament es prengui consciència de la forma, en un procés estructurat en tres passos que condueix amb l'estasi a una proposta de participació emocional generada per la confrontació entre els éssers del film i les forces ocultes que els dominen (Schrader, 1999:81). D'aquesta manera, la consciència respecte la forma busca en darrera instància desencadenar un xoc entre el film i aquells qui el llegeixen, provocar l'interlocutor perquè endevini, perquè experimenti per sí mateix la presència d'algú o alguna cosa (Zunzunegui, 2001:236). Observació del quotidià, disparitat i unitat, passen llavors de ser atributs d'una obra artística contemplada des de la distància a esdevenir vivències pròpies. En certa manera ja no importa què succeeix a la pantalla o als éssers, ni la postura intel·lectual o emocional a adoptar al respecte, sinó allò què es mou a l'interior de qui llegeix el film, la seva resposta. El moviment no va del film a l'espectador que espera, sinó de l'interlocutor que mira i escolta atentament al film què és interrogat. El cinematògraf proposa un diàleg respectuós i no mediat en què el protagonista és aquell qui participa activament del film, mai qui el contempla sense implicar-se.

En els seus films Debord busca per tots els mitjans acabar amb tota relació espectacular potenciant l'activitat i diàleg conscient en detriment de la contemplació d'un espectacle. L'aparició

del cinema com a mecanisme per reproduir la realitat amb independència de la participació d'actors o espectadors comporta una realització prou significativa d'allò que Debord descriu com a moviment autònom del no vivent o spectacle, una relació (in)comunicativa de passivitat, no participació, no intervenció, no posicionament, no implicació, davant allò que proposa un film o més en general una obra d'art o experiència qualsevol. Les comunicacions cinematogràfiques de Debord busquen trencar amb la pseudocomunicació unidireccional i contemplativa de l'espectacle gràcies a la construcció de situacions fetes i viscudes pels seus constructors. Això comporta en primera instància eradicar tota especialització jeràrquica tant entre cineastes com entre espectadors, suprimir tota subordinació entre aquests dos grups i en el sí mateix de cada categoria. Per fer-ho el film pot constituir-se en crítica a sí mateix i a qui l'ha fet (Debord, 1978), pot rebutjar la tendència de la majoria de documentals a limitar arbitràriament la qüestió tractada (Debord, 1959), qüestionar la propensió dels films de ficció a servir-se d'estrelles per representar per a l'espectador aventures distants viscudes enlloc seu (Debord, 1978), o tal vegada la simulació en un i altre cas d'una comunicació i activitat absents (Debord, 1961). El punt de vista especialitzat o les aventures viscudes per altres que normalment confereixen una coherència falsa i isolada als films documentals o de ficció, han de cedir pas a comunicacions cinematogràfiques diferents de tot, no unidireccionals, no ideològiques, on tingui cabuda un veritable diàleg no espectacular, on es materialitzi la unitat entre totes les parts posades en relació pel film. Per fer-ho un bon recurs és la provocació, per exemple mitjançant un film de 75 minuts que en quant a imatge alterna seqüències de pantalla completament en blanc amb d'altres de pantalla completament en negre, i en quant a banda sonora combina cites, observacions sobre la vida dels lletristes, afirmacions teòriques i silencis, amb 24 minuts finals de silenci i obscuritat totals, darrer cop d'efecte per trencar radicalment amb la passivitat de l'espectador cinemàtic (Debord, 1952). Una altra via és dedicar una bona estona a reptar l'espectador cinemàtic i les seves convencions, per tal de reconduir sobtadament l'interès vers un mateix, o simplement proclamar la insignificança del cine i la vida de tota una era (Debord, 1978). L'actitud provocativa és en bona part herència dels lletristes, que parteixen entre altres de la preocupació de constatar com l'art que en principi hauria de ser un llenguatge de comunicació universal ha dut a constatar la impossibilitat de comunicar-se (Jappe, 1998:63-79). Pels situacionistes la necessitat de canvi en l'art i la cultura passa per la necessitat de canvi en el conjunt de la societat i viceversa: "No podem desafiar mai cap forma d'organització social sense desafiar totes les formes de llenguatge d'aquella organització" (Debord, 1959). Els films de Debord desafien explícitament el llenguatge del cine spectacle i els seus especialistes per tal d'acabar amb tota relació jeràrquica i contemplativa basada en l'ús del llenguatge i la crítica especialitzada. S'intenta donar pas així a la participació plena i igualitària de totes les parts en la construcció de situacions.

Vida, entorn i vincles

Debord i Bresson observen la vida com una llarga cadena de potencials frustrats que degut a un entorn sempre hostil al desig i a l'inexorable pas del temps condueix unívocament vers la insatisfacció i la mort. Tant un com l'altre concedeixen en els seus films una gran importància a la lluita per viure i existir, aquesta lluita vinculada directament a la recerca d'experiències unificades és de fet una constant tant en la seva filmografia com en la seva biografia. Ambdós veuen amb preocupació com les forces exteriors que dominen la vida impedeixen a l'individu viure la seva pròpia vida, ser-ne protagonista, alhora que no deixen de reemplaçar les seves experiències per altres no viscudes, contribuint així a trencar per complet amb la coherència i el sentit d'allò viscut per mediació de la representació. A la vista d'això un i altre es neguen en els seus films a copiar la vida, en ambdós hi ha la idea subjacent que el cine, en el seu afany per obtenir una còpia de la vida, no fa sinó contribuir a la negar-la. Els fragments de situacions viscudes projectats a la pantalla, sense especial conformitat ni vincles, no són sinó imatges mortes, estímuls per a unes vides mancades d'unitat. El dispositiu cinemàtic és un enginy adient per evadir l'espectador del seu propi desig i temps, per reproduir la separació entre subjecte i representació. El cine spectacle atenua el propi desig, a través de vincular-lo al dels personatges o el relat, alhora que fomenta en l'espectador una predisposició contemplativa i passiva, on el temps s'esfuma sense diàleg o activitat possible. D'aquesta manera, l'espectacle cinemàtic serveix perquè l'espectador projecti en altres el drama afectiu de la vida, derivat del conflicte permanent entre el desig i un entorn sempre hostil a aquest desig, així com per l'inexorable pas del temps. El cine spectacle fomenta la contemplació passiva de moments suposadament viscuts per altres, una contemplació mancada de qualsevol activitat o diàleg que la unifiquin, basada en la successiva separació de subjectes i representacions. Aquesta separació no serveix sinó per reforçar la necessitat d'alienació que l'origina, que s'incrementa cada vegada que arribats a la fi del film, hom sent que la il·lusió projectada en pantalla s'esfuma, amb la conseqüent decepció pel fet de no haver viscut realment res d'allò contemplat, i alhora de no poder romandre per més temps en el món de la contemplació. A partir d'aquí el repte és crear experiències cinematogràfiques unitàries, on s'insti els éssers a viure veritablement tots els moments de la projecció i tots els moments de la seva vida.

Debord i Bresson conceben la seva activitat cinematogràfica com una recerca de l'impuls desconegut que mou la gent en la seva vida quotidiana. Aquest desconegut es materialitza en primer lloc en el diner, allò que mou la gent en la vida social és en primera instància el diner. No obstant donat que el diner de per sí no pot satisfer necessitats i desitjos cal recórrer a la conversió del diner en mercaderia, a l'intercanvi d'objectes. L'objectivació dels intercanvis i relacions tendeix progressivament a fer de la satisfacció de desitjos i necessitats concretes quelcom cada cop més abstracte i intangible, per influència de la ideologia, que confon interessadament valor d'ús i valor de canvi, qualitat i quantitat. La transmutació de l'ús conscient de la mercaderia confereix cada cop més pes a l'intercanvi de representacions, visions d'allò que aquestes presumiblement permeten tenir, fer, sentir, ser, aparentar. Finalment aquestes representacions acaben per supplantar tota experiència viscuda per un espectacle, fent de la contemplació desvinculada de tot ús conscient la finalitat última de l'activitat social, ara ja desproveïda de qualsevol caràcter irremplaçable. En tals circumstàncies, l'estil unitari pretén donar peu a ambients unificats on les vivències singulars de cada ésser prevalguin sobre tota representació.

Debord i Bresson emprenen la seva filmografia com un camí vers el desconegut al final del qual hi ha l'esperança de retrobar la unitat. Aquesta esperança que implica un projecte d'alliberament per a l'ésser humà tendeix però a complicar-se per donar pas gradualment a un món sense treva ni escapatòria, on la vida es troba sotmesa a un setge permanent, on el subjecte no pot mai acabar d'escapar de les representacions que l'envolten i emanen del seu sí, on una i altra vegada es constata la impossibilitat de salvar la distància entre subjecte i representació. Per a Debord i Bresson el camí vers el desconegut, allò capaç d'evocar la unitat de totes les coses, troba un punt d'inflexió a finals dels anys seixanta, a partir de llavors aquesta recerca es caracteritza per una desesperació que creix de forma exponencial i una materialització del desconegut que progressivament es desvetlla com el contrari d'allò que suposadament havia de conferir unitat a totes les coses. La inversió en la materialització de la unitat ve donada principalment per una impossibilitat de resistir davant la pressió de les representacions que dominen l'entorn.

Debord i Bresson orienten els seus films a la materialització d'una essència capaç d'evocar la unitat de totes les coses. Per a Bresson aquest ideal podria encaminar-se per la recerca espiritual i per a Debord per la societat sense classes, en tot cas ambdós autors apunten vers quelcom desconegut per a l'ésser humà, quelcom que no existeix enlloc, una utopia. Malgrat les fortes connotacions espirituals i metafísiques de tals propòsits, la recerca del desconegut té un component materialista d'arrel que duu a preocupar-se especialment pel pla físic. Ambdós autors creuen que és

en el món material allà on cal descobrir la unitat de les coses, de manera que en cert sentit allò que es busca és una materialització de la unitat entre subjecte i representació.

Debord i Bresson entenen els seus films com aportacions a una recerca d'un desconegut capaç de suggerir la unitat de totes les coses. Bresson intenta dur a terme aquesta recerca a través del cinematògraf i el seu èmfasi en les formes, Debord a través de la creació de situacions i el seu èmfasi en la pràctica. En ambdós casos no es sap ben bé què es busca, malgrat es té clar que teoria i pràctica cinematogràfica, fons i forma de la comunicació, han de posar-se al servei d'una lluita per la unificació. El punt de partida d'aquesta recerca és la separació entre subjecte i representació, a partir d'aquí qualsevol apropament entre aquests dos pols suposa un pas endavant en la trajectòria vers un més enllà, la unificació.

Debord i Bresson entenen llavors la comunicació cinematogràfica com una temptativa de donar forma a allò que no existeix enlloc, de materialitzar la unitat de totes les coses en la vida quotidiana com en l'entorn. En ambdós casos a més hi ha la ferma intenció de no fer un espectacle d'aquest procés de materialització del desconegut. La finalitat de la recerca del desconegut és acabar amb la separació entre subjecte i representació, això òbviament no es pot fer creant noves separacions entre un i altre pol, pel qual resulta imprescindible buscar en tot moment la màxima coherència entre contingut i forma. La creació cinematogràfica ha de fer prevaldre sempre aquesta unitat de forma i contingut, en aquest sentit per a tots i cadascun dels films d'un i altre autor la forma és el fons i el fons és la forma. S'entén en definitiva que la separació entre subjecte i representació comença i acaba amb la separació entre forma i contingut.

Subjectivitat, objectivitat i unitat

L'observació en profunditat de la vida quotidiana, on tot passa per desapercebut, on el món es dona per descomptat, és el punt de partida dels films de Bresson i el terreny d'experimentació de Debord. Aquesta estudi meticolós busca posar de relleu la disparitat, l'existència d'una sèrie de corrents ocultes o forces invisibles que guien les vides de les persones segons Bresson, que generen allò que Debord anomena separació. La conjunció d'un ésser inusual i unes circumstàncies inusuals conclouen en els films de Bresson amb un contacte amb la unitat de totes les coses, allò que segons Debord desencadena en la creació de situacions. A partir d'aquí es poden definir tres dominis, amb les seves respectives problemàtiques derivades de l'activitat quotidiana i cinematogràfica. El domini

de la subjectivitat, on es busca la creació de situacions viscudes, i dins això la creació de situacions cinematogràfiques. El domini de l'objectivitat, on es busca una transformació del medi social, i dins aquest la transformació del medi cinematogràfic. El domini de la unitat, on es busca arribar a unificar tota experiència quotidiana, i per extensió de tota experiència cinematogràfica. En els tres casos, preval el problema comú de la separació entre subjecte i representació, del qual es desprèn que el cineasta, i més en general l'ésser humà en tant que ésser social, per aportar alguna cosa veritablement nova, ha de prendre consciència de la seva vida, l'entorn social on aquesta es desenvolupa, i els mitjans que disposa per a expressar-se. En el cas aquí estudiat, l'objectiu final és la creació d'experiències cinematogràfiques unitàries.

L'experiència cinematogràfica unitària sorgeix per tant de la unificació dels tres dominis esmentats. Primer es pren la recerca o estudi de la vida quotidiana com a punt de partida, per veure el tractament del quotidià dins el cinematogràfic, i el tractament del cinematogràfic dins el quotidià. Per a un i altre cas es prenen paràmetres conformatos per binomis, vida - existència, desig - temps, singularitat – unitat. En segon lloc s'observa la disparitat en l'entorn social i cinematogràfic, associada a les nocions de separació i necessitat d'alliberament. Per fer-ho es consideren alguns indicadors de mediació o presència de forces invisibles que governen la vida social, com són diner, mercaderia, ideologia, intercanvi, representació i espectacle. En tercer lloc s'avalua la unitat de l'experiència cinematogràfica, en funció del propi film, i de les condicions de recepció associades a la vida quotidiana i disparitat anteriorment analitzades. El resultat és la contraposició entre experiències cinematogràfiques unitàries i experiències cinematogràfiques separades. No es tracta però d'establir una dicotomia rígida, sinó més aviat d'identificar alguns aspectes que poden contribuir a situar qualsevol acte d'escriptura o lectura cinematogràfica més a prop d'una o altra categoria. La recerca d'unitat, formulada en un sentit obert i poètic, comporta al cap i a la fi no més que una recerca singular de vivències, amor, comunicació, diàleg, unitat, autoconsciència, autoalliberament, autonomia... i tantes altres coses que en cada cas poden donar sentit i coherència a l'existència humana del subjecte que escriu, encarna o llegeix un film.

De l'experiència cinematogràfica unitària al film unitari

La noció de vida quotidiana ha adquirit al llarg del segle XX una importància cabdal en les ciències socials, en especial en la sociologia. Segons dos teòrics del construccionisme social com Berger i Luckmann (1999) la realitat de la vida quotidiana ha d'ésser l'objecte d'anàlisi de la

sociologia. Resulta difícil donar una definició exacta de vida quotidiana, cada tradició manté la seva, malgrat moltes coincideixen en atorgar un paper central a aquest terme, fonamental en les argumentacions de grans figures de la teoria sociològica moderna i contemporània com Husserl, Simmel, Schutz, Lukács, Lefebvre, Goffman, Berger, Luckman, etc. Per a Berger i Luckmann l'estudi de la vida quotidiana és l'estudi del món intersubjectiu del sentit comú, tal i com el defineix Schutz. En una traducció directa de l'anglès es pot dir que la vida quotidiana (*everyday life*) és la vida del dia a dia, el seu estudi engloba per tant totes les facetes i interaccions que constitueixen la vida social d'un individu en un context històric, social i cultural concret. Tant Debord com Bresson parteixen en els seus treballs de l'observació meticulosa de la vida quotidiana. En ambdós casos però la vida quotidiana és només un punt de partida, un pretext. El veritable interès no rau tant en allò que la vida quotidiana és, com en allò que en determinades circumstàncies podria arribar a ser. Per a Debord la vida quotidiana és el terreny on cercar els fonaments de la teoria crítica i alhora la transformació revolucionària de la societat, la finalitat és per tant la transformació radical d'aquesta quotidianitat envers la creació de situacions i de consells obrers. Per a Bresson la vida quotidiana és el material en brut sobre el qual assentar el transcendent, mitjançant un procés de refinament o destil·lació que respon a una finalitat de descompondre la vida quotidiana per posteriorment recompondre-la en un ordre superior que apunti més enllà de la realitat banal del dia a dia. La recerca de quelcom genuïnament subjectiu, mitjançant la creació de situacions viscudes i entre aquestes de situacions cinematogràfiques, van lligades a la recerca d'una vida i una comunicació cinematogràfica verdaderes, i estableixen en aquest sentit les fites en el domini de la subjectivitat.

La recerca de la subjectivitat en la vida quotidiana pretén anar més enllà de la dimensió exterior de les paraules i els fets, a la recerca de les motivacions interiors que regeixen la vida de les persones i que determinen la distància entre allò que la vida quotidiana és i allò que podria arribar a ser. La vida quotidiana de les persones està dominada per forces externes invisibles, per corrents profundes, per això en l'observació del quotidià no es dona tanta importància a la descripció dels elements en sí com a les relacions que entre aquests s'estableixen, producte dels xocs entre objectivitat i subjectivitat. Aquestes forces externes no es presenten a l'ésser humà com una evidència, ben al contrari l'alienen desvinculant per complet la seva activitat de les motivacions i conseqüències d'aquesta activitat. És així com paradoxalment darrera les justificacions del propi ésser humà, que pretén dominar perfectament tots els aspectes de la seva existència, hi ha sovint una manca completa de control sobre la pròpia vida, i darrera la mistificació i rarificació del món que l'envolta, no més que un món que al cap i a la fi és bàsicament producte de l'activitat humana. Resulta per tant indispensable trobar la manera de salvar la distància que separa l'individu respecte

a la seva pròpia vida i entorn. Per poder emprendre tal transformació des de la quotidianitat i el cine, cal veure les pautes que regeixen el medi social i el medi cinematogràfic, conèixer les condicions objectives del llenguatge i la comunicació, condicions que es reproduïen d'una subjectivitat a una altra, i que venen a determinar les fites en el domini de l'objectivitat.

La vida i el medi es troben indefectiblement mancats d'unitat, per constatar això es pot recórrer al mètode de reducció a la unitat per tal d'experimentar amb un moment concret de la vida quotidiana d'un sol individu, i veure si aquest efectivament està privat de cohesió tant a nivell intern com extern. Una observació en detall de la vida quotidiana pot servir per constatar que el dia a dia de les persones dista molt de ser producte d'una activitat conscient i unificada, ans en general consisteix més aviat en un flux d'experiències interrompudes i mancades de coherència que conflueixen en un cúmul vivències irremeiablement abocades a la separació, distanciament, aïllament, dispersió, isolació, atomització, parcel·lació, compartimentació, disgregació, divisió, escissió, desunió... A partir de la base que la unificació del viscut és una fita individualment factible, l'ésser pot constatar la gran distància entre allò que la vida quotidiana és i allò que en determinades circumstàncies podria arribar a ser, i a mesura que pren consciència d'aquesta distància incrementar en el seu sí la disparitat, desunió actual o potencial amb l'entorn que origina una necessitat d'alliberament per tal d'optar a una experiència unificada. Finalment aquest projecte d'unificació, teixit a base d'enfil·lar tots i cadascun dels aspectes de la vida amb l'activitat conscient de qui els protagonitza, no acaba mai de dur l'individu a poder unificar l'experiència, a causa de la impossibilitat de transformar l'entorn, de crear ambients unificats. Aquí l'individu sempre troba límits per modificar les seves circumstàncies, degut a l'existència de forces invisibles que tot ho dirigeixen, un seguit d'autoritats intangibles que uneixen el separat, al temps que impedeixen alterar les condicions existents i constituir allò que veritablement podria afermar la unitat de totes les coses. La lluita per unificar la vida ha de cercar la unificació del medi, donat que allà on la vida quotidiana es troba permanentment sotmesa a forces superiors que escapen al control humà, no es pot parlar en cap cas d'experiència unificada. La unificació de tots els moments de la vida i de tots els entorns transitats, juntament amb la unificació de tots els aspectes del llenguatge i la comunicació cinematogràfics en favor de la creació d'unes veritables condicions de diàleg, són les fites en el domini de la unitat.

La vida quotidiana és l'escenari on diàriament es produeixen els encontres entre els individus i un medi hostil que contínuament força aquests a acceptar allò que no han pretès o desitjat, no obstant aquestes col·lisions acostumen a passar desapercebudes en el desordre d'un dia a

dia que no permet veure com l'existència de l'individu és determinada per impulsos exteriors que escapen al seu control. Per tal de fer visibles aquestes forces invisibles que a un nivell superior guien la vida de les persones, imposant una sèrie de vivències sense veritable diàleg així com les condicions que perpètuament neguen aquest diàleg, cal extreure de la quotidianitat tot allò superflu o contingent que tendeix a dispersar i distreure la mirada. Les forces exteriors ocultes que guien la vida de les persones, que impedeixen constantment decidir per un mateix, poden emergir llavors en determinats condicionants materials o estructurals molt concrets que orienten les accions humanes. Els éssers humans empesos per forces desconegudes intenten recuperar el control d'una vida quotidiana que sempre se'ls escapa, quan en realitat tot allò què fan no és sinó embardissar-se encara més en allò què els manté separats de l'entorn social i les persones que els envolten. En vista d'això els films de Debord i Bresson refusen contribuir a aquest empresonament de la vida quotidiana, i per contra s'encaminen a establir relacions o vincles unificats entre les persones i el medi que possibilitin a l'ésser humà recuperar el control conscient sobre tots els aspectes de la seva activitat quotidiana i cinematogràfica. Per això cal un treball d'investigació, en el qual els mitjans cinematogràfics adquireixen una importància cabdal a l'hora de reflexionar sobre allò que mou a l'ésser humà en la seva activitat quotidiana, i sobre com aquest podria restablir la unitat de la seva vida i del món que l'envolta. Els films tenen el poder de teixir relacions entre totes les coses, a partir d'aquí s'ha d'assumir la responsabilitat d'escollir, tant a l'hora de llegir com d'escriure films, el caràcter i les condicions que aquestes relacions han de perseguir.

Circularitat

Els films de Bresson arrenquen sempre amb una irrupció de la vida que es troba d'una o altra manera sota setge. La problemàtica arribada d'un cura malaltís a un poble (Bresson, 1951), un presoner que intenta escapar però és atrapat i colpejat (Bresson, 1956), un carterista detingut mentre mira de robar una dona a l'hipòdrom (Bresson, 1959), una noia que comença a declarar en un judici hostil (Bresson, 1962), els gemecs d'un ase superposats a una música (Bresson, 1966), les súpliques d'una mare amb un nen en braços (Bresson, 1967), una jove que es llença per un balcó (Bresson, 1969), les sagnants matances entre cavallers (Bresson, 1974), les portades de diaris que parlen de l'estrany suïcidi d'un jove (Bresson, 1977), les dificultats d'un jove sense diners (Bresson, 1983)... Al final d'aquests films l'acompliment dels pronòstics inicials suposa en certa manera un retorn a la situació inicial, el cura mor (Bresson, 1951), el condemnat s'esfuma amb un company entre la boira i la nit (Bresson, 1956), el carterista és empresonat (Bresson, 1959), el cos de la jove desapareix en

una pira (Bresson, 1962), l'ase jau mort entre un ramat d'ovelles (Bresson, 1966), la filla de la dona es suïcida ofegant-se (Bresson, 1967), la jove salta pel balcó (Bresson, 1969), els cavallers es maten entre sí (Bresson, 1974), el jove es mata amb l'ajuda d'un amic (Bresson, 1977)... Sovint en el camí hi ha altres vides que també s'esfumen misteriosament: la comtessa (Bresson, 1951), els presoners afusellats després d'intentar escapar (Bresson, 1956), la mare del carterista i els companys detinguts o desapareguts (Bresson, 1959), una nena malalta i un pare rancorós juntament amb la seva filla (Bresson, 1966), la mare que suplica i grups de bestioles salvatgement caçades (Bresson, 1967), els éssers vius que poblen tot un planeta (Bresson, 1977), dues famílies víctimes d'un assassí múltiple (Bresson, 1983)... En determinats casos la mort ja és anunciada des del principi, per tant l'interès del film rau únicament en veure com és el procés que duu a suïcidar-se la noia (Bresson, 1969), el noi (Bresson, 1977), o bé per veure com *Un Condamné à mort s'est échappé* (Bresson, 1956), títol que desvetlla qualsevol intriga respecte al desenllaç. En el darrer film aquesta trajectòria circular és més complexa, la presentació d'Yvon va precedida per un pròleg que arrenca amb l'aparició del bitllet fals, d'altra banda la matança dels hotelers i la família que l'acull no es situen ben bé al final ja que després hi ha l'epíleg que comprèn la seqüència final de la detenció en el bar, que de fet apunta un retorn al lloc on primerament han aparegut els bitllets falsos per originar tota la cadena de conseqüències devastadores. El pla final del film *l'Argent* (Bresson, 1983), sumari o destil·lació metonímica de tota una obra, on una multitud espera la sortida de l'assassí que com la paraula "Fin" no apareix, pot suggerir entre altres la necessitat de reprendre des del principi tota una filmografia (Reader, 2000: 151-152)²⁰⁶.

Els films de Debord comencen sempre amb una advertència sobre el caràcter efímer de la vida: un article del codi civil que parla del reconeixement oficial de desaparició d'una persona (Debord, 1952), una observació sobre com els éssers humans sense ser plenament conscients dels seus actes palpen en la foscor esclafats per les conseqüències dels seus actes (Debord, 1959), la constatació de la impossibilitat d'assolir allò desitjat i d'acomplir els propis projectes o de comunicar-se (Debord, 1961), l'advertència que tota la vida es presenta com una immensa acumulació d'espectacles i que tot allò viscut es desplaça en una representació (Debord, 1973), la deterioració de la vida i l'obligació d'aquells qui diuen ser feliços de mantenir-se a distància de tot allò que presumiblement els agrada (Debord, 1975), la intenció de no fer concessions davant un públic que ha tolerat tota mena d'abusos fins al punt de fer del cine i de la pròpia vida quelcom profundament míser (Debord, 1978)... Al final d'aquests films retorn al punt d'origen, amb la nit que cau de ben amunt després d'algunes respostes prematures i l'envelliment dels joves (Debord, 1952), una al·lusió a tot allò que manca fer per deixar d'afegir runes a un món d'espectacles i records

(Debord, 1959), una reflexió sobre la inutilitat de començar i acabar un film que difícilment pot fer entendre que no s'intenta jugar a aquell joc (Debord, 1961), un apunt sobre el paper de la ideologia en el desenvolupament de la societat de classes fins el grau d'organització espectacular de la no vida (Debord, 1973), la ineptitud d'aquells qui pretenen saber com fer films o combatre la societat (1975), la reafirmació de les intencions inicials que han forjat una llarga trajectòria sense renúncies (Debord, 1978). En el camí, reflexions a propòsit de les aventures inacabades viscudes per nens perduts (Debord, 1952), “sobre el pas d'algunes persones a través d'una més aviat curta unitat de temps” (Debord, 1959), o entorn la desaparició gradual dels companys víctimes de suïcidis, morts, follies, alcohol, el diable... (Debord, 1978). La conclusió final de tota una filmografia, *In girum imus nocte et consumimur igni* (Debord, 1978), original palíndrom llatí que parla d'una vida que consisteix essencialment en “donar voltes en la nit consumits pel foc”. Al final d'aquest darrer film, amb subtítols en majúscules, sobre un pla seqüència des d'una barca que culmina en una de les desembocadures a mar obert de la vella Venècia, rètol que insta “A REPRENDRÉ DES DEL PRINCIPI”.

Comença el film, la vida irromp de manera colpidora. Des del primer moment aquesta vida es veu amenaçada. A partir d'aquí, el film segueix una trajectòria circular que acaba exactament al punt de partida. Al centre de la circumferència hi ha a tota hora la vida, el film no se'n aparta en cap moment. El recorregut pel perímetre de la circumferència és un intent de copsar com aquesta vida progressivament s'esfuma. L'observació de la vida busca llavors comprendre com en el pla del dia a dia la singularitat d'aquesta vida, sotmesa a determinades corrents invisibles o forces exteriors que la dominen, s'esvaeix fins quedar en no res. Primerament sorgeixen alguns dubtes sobre la capacitat de dirigir conscientment la pròpia activitat. Mica en mica aquests dubtes creixen i s'origina una esquerda que fissura per complet la unitat d'aquesta vida. Com més s'esforça el subjecte en controlar allò que li succeeix, més s'adona que els seus projectes s'ensorren irremeiablement per la subjugació a una autoritat incorporària a la qual es veu en tot moment supeditat. La distància entre centre i perímetre de la circumferència és allò que manté constantment la separació entre l'individu i la seva pròpia vida. Ara bé, cal entendre que en darrera instància aquests films no parlen de la vida dels seus protagonistes, ni de la vida dels qui els han fet, sinó de la vida d'aquells a qui es dirigeixen. Les vivències escrites amb imatges i sons no són sinó signes que assenyalen la vida de qui mira i escolta el film, la única que veritablement transcorre en el decurs de la projecció, la única que en tals circumstàncies pot ésser alliberada. Òbviament sempre és possible adoptar la postura merament contemplativa de l'espectador, sense esforçar-se en participar ni entendre res, simplement esperant que el film distregui i ajudi a superar una estona d'avorriments. L'objectiu del cine spectacle és

deixar que el temps passi sense adonar-se'n, per contra el film unitari busca unes condicions i predisposició del receptor en què mirada i escolta actives ajudin a sentir i reflexionar sobre com la vida s'esfuma just davant. La trajectòria circular i no lineal resseguida per la proposta cinematogràfica busquen llavors traçar un recorregut que no apunta a presentar una sèrie de vivències sinó el misteriós procés pel qual algú gradualment deixa de viure i existir. Tenint en compte que la predisposició del lector no passa habitualment per una especial atenció a aquesta mena de preocupacions, el procés és reconduït al terreny de la vida quotidiana, on es desenvolupa el propi acte de lectura del film. Una proposta com aquesta no pot sorgir d'un film on les heroïques aventures dels protagonistes o les temàtiques extremadament especialitzades no tinguin res a veure amb el dia a dia del lector, cal que tot element del film apunti d'una manera o altra vers aquest dia a dia. L'acció del film no ha de situar-se a l'exterior del lector sinó al seu interior, l'inici i fi de la projecció tanquen un cercle que té com a punt de partida i de retorn la vida quotidiana, no obstant en aquesta trajectòria circular tal vegada l'individu tingui l'oportunitat d'experimentar alguns canvis qualitatius de gran importància a llarg termini.

Els films de Debord i Bresson parlen essencialment de la vida. Tanmateix en llegir-los sovint hom no acaba d'entendre ben bé què es vol dir, tot resulta estrany, força diferent que a la resta de films als quals s'està habituat. La comunicació cinematogràfica manté sempre un to marcadament distanciat i provocador, al mateix temps preserva en tot moment un aire de joc i tensió, pel qual hom mai pot arribar a estar del tot segur de què passa. La intensitat i vivesa de la comunicació és constant, invariable, sense inflexions, sense canvis de to. A primera vista sembla que la intenció és provocar el lector perquè s'impliqui en l'acte de contestar i desqualificar discursos, raonaments, pràctiques, hàbits, pautes, relacions socials. Per això s'inverteixen o permuten vincles quotidianament no qüestionats. Hi ha una ambigüïtat permanent que impedeix qualsevol interpretació unilateral del discurs. L'ús recurrent de la ironia i la paradoxa obliguen a esforçar-se per buscar la coherència enmig de la successió ininterrompuda d'imatges i sons aparentment sense sentit. S'insinua l'engany en les aparences i l'alienació respecte el medi. Sembla ser que la intenció final és comunicar des de la incomunicació, l'hermetisme, el laconisme, la concisió, la paradoxa. Acabat el film la vida continua, aparentment tot segueix igual. Tal vegada algú es pregunta si pot donar un altre ús a la seva vida, si pot provar de viure d'una manera diferent, si pot procurar canviar el seu medi, si val la pena intentar comunicar-se, si cal replantejar-se quina mena de films agraden o desagraden... Possiblement el film és una bona temptativa per afrontar qüestions fonamentals, com ara què fer respecte la vida, què fer respecte l'entorn, què fer respecte el cine... En tot cas aquestes qüestions son formulades subtilment, mirant de respectar i fomentar l'autonomia del subjecte, que és

qui en darrera instància ha de decidir per sí mateix sobre la conveniència i manera de cercar respostes allà on pugui.

El film unitari

Els films de Debord i Bresson són aportacions a la recerca d'unitat en el camp cinematogràfic i quotidià. Aquestes aportacions constitueixen un únic mètode pel conjunt dels dos autors i de tots els seus films, un mètode únic que pren com a preocupació central la qüestió de la unificació. En aquest mètode la qüestió de la unificació del film és indissociable de la qüestió de la unificació de la vida quotidiana, del qual es desprèn la importància de la participació del subjecte tant en el transcurs de l'experiència cinematogràfica com en el conjunt de la vida quotidiana. L'objectiu final, la unificació del cinematogràfic i quotidià, ha de donar-se llavors per una activitat conscient que guia totes les experiències i moments viscuts de manera singular, al marge de qualsevol reproductibilitat mecànica en imatges i sons, i del flux de vivències creades per altres apreheses des de la passivitat que comporta tota separació entre subjecte i representació.

L'estil unitari concep el film com un trajecte de l'abundant al precari, una reducció progressiva de la percepció sensitiva com a única via per despertar la consciència de forma pura, en aquest sentit l'estil transcendental i l'estil dialèctic disten per igual del film religiós i del film revolucionari pel seu caràcter espectacular, propagandístic, ideològic. El film unitari tendeix a la concentració, descartant allò accessori o superflu per evitar dispersions, i centrant-se exclusivament en allò veritablement essencial per a la comunicació cinematogràfica. El film unitari busca una enunciació lacònica, lineal, aplanada, concisa, planxada, per tal de situar tots els elements del film a un mateix nivell, sense èmfasis ni accents, sense que cap element ressalti per sobre de la resta. El film unitari defuig la figuració a base de potenciar l'abstracció, dues vies per fer-ho son subratllar les relacions en l'efecte conjunt del muntatge sobre els plans o parts aïllades, i donar prevalença al so sobre la imatge, dues opcions que de fet van estretament lligades a la progressiva reducció de la percepció sensitiva, l'afany per igualar tots els elements del film, i la voluntat de defugir la representació, més propensa en la visió que en l'oïda. El film unitari suposa en sí mateix una crítica al cine com a espectacle mitjançant la renúncia explícita a qualsevol forma d'exteriorització o falsificació, el seu objectiu és escapar del poder figuratiu de la imatge i del valor de la fotografia en moviment per a la representació en el temps, en favor de veritats més abstractes i profundes formulades amb contenció. El film unitari cerca en definitiva dilapidar l'actitud contemplativa

envers l'espectacle, afavorir la participació del subjecte en un diàleg igualitari on forma i fons no busquen circumscriure el debat entorn teoria i pràctica cinematogràfica a experts, sinó propiciar una conversa conscient i respectuosa entorn la vida, el món i el propi llenguatge cinematogràfic.

El film unitari parteix de l'observació tediosa de la vida quotidiana, progressivament introdueix la disparitat o separació, i en tercer lloc proposa una confrontació amb la unitat. Els films de Bresson parteixen sempre de l'observació meticulosa del dia a dia per deixar operar progressivament unes formes que han de conduir a la confrontació amb el transcendental. Els treballs de Debord, inclosos els cinematogràfics, parteixen sempre les teories revolucionàries favorables a la desaparició de classes per apuntar a la seva aplicabilitat en la unificació de cada situació. En aquest recorregut del quotidià a l'unificat es busca que el lector gradualment prengui consciència de la forma, de les pràctiques, a través de les quals opera l'estil unitari. Es tracta per tant d'un trajecte en què els continguts serveixen per preparar una confrontació en què operen les formes, i les teories funcionen com un pretext per sostenir la pràctica. Tant se val si es tracta d'unificar situacions del quotidià o d'unificar treballs cinematogràfics, la vida quotidiana és sempre el punt de partida i la unitat el final de trajecte. En un i altre cas, es procura fer prevaldre la coherència teoria-pràctica, fons-forma, ja que l'estil unitari cerca per damunt de tot la unificació de teoria i pràctica, fons i forma, quotidianitat i cinematografia.

Naixement d'una nova fenomenologia

Durant la segona meitat del segle XX neix a París una nova fenomenologia que planteja una relació radicalment genuïna entre vida quotidiana i cinematografia. Aquesta fenomenologia, impulsada de forma determinant per les aportacions de Guy Debord i Robert Bresson, busca acabar amb la distància entre subjecte i representació mitjançant la unificació de l'activitat quotidiana i cinematogràfica. Això suposa un redreçament de la crítica social i la crítica cinematogràfica, que pel que fa específicament a l'àmbit cinematogràfic comporta una transformació a fons tant de les intencions amb les quals es fan films com de les relacions entre film i receptor. Per comprendre l'abast i vigència d'aquesta transformació, resulta indispensable analitzar en profunditat les qüestions que motiven el sorgiment d'aquesta nova fenomenologia, en tant que aposta per una manera radicalment diferent de veure i de fer films.

La fenomenologia estudiada parteix al començament de la preocupació per la problemàtica

del subjecte, del reconeixement del subjecte, de la impertinència d'establir entre aquest i el film qualsevol vincle espectacular, i per contra la necessitat de fomentar una comunicació cinematogràfica no unidireccional, on l'espectador tingui l'opció de despertar per esdevenir receptor o activador del film. La noció d'activador, comporta la implicació conscient del subjecte en el procés d'interlocució cinematogràfica, amb un desig i temps singular, amb una vida única i pròpia. Però més enllà del propi subjecte, el film en sí esdevé una eina adient per fomentar aquest diàleg. És aquí on apareix la problemàtica de l'objecte, d'entendre el film com quelcom separat i acabat, completament independent de la participació d'aquell qui en llegeix les imatges i sons. Nogensmenys el film ha de ser concebut com un instrument per provocar el destinatari, per fomentar en aquest una actitud receptiva, per forçar-lo a adoptar una participació activa en la relació cinematogràfica, per obligar-lo a sortir de la indiferència amb què l'espectador, tal vegada més enllà de l'àmbit cinemàtic i tot, viu la seva vida quotidiana. Paral·lelament, aquesta transformació del subjecte per esdevenir quelcom més que espectador, ha de donar-se també en qui participa del procés de creació del film, pel qual resulta indispensable acabar amb la distància entre qui veu films i qui els fa. Si es pretén que veure un film deixi de ser entès com un gest de contemplació, per esdevenir una via per participar en la creació del film, fer films ha de deixar de ser entès com un gest exhibicionista d'extraversió de la subjectivitat, per esdevenir una contribució a una nova manera de relacionar-se amb els films, de comunicar-se i dialogar. En relació a l'objecte filmic i a la retroalimentació entre teoria i pràctica, val a dir que a mesura que el receptor s'habitua a noves formes de veure films, l'emissor es veu empès a explorar aquestes noves formes de treballar, en un procés retroactiu i dialèctic pel qual l'espectacle surt de l'espectador al temps que l'espectador surt de l'espectacle. D'aquesta manera, mitjançant la transformació dels interlocutors implicats en la comunicació cinematogràfica, i del propi objecte filmic, s'arriba a la transformació de les relacions entre subjectes i objectes, obrint el camí a la unificació més enllà fins i tot de l'activitat cinematogràfica.

El problema de la no unificació, de la separació, és producte de la distància entre subjecte i representació, problema habitual en l'experiència quotidiana com cinematogràfica. En aquest sentit el destinatari d'un film que busca experiències no separades, ha de començar per reconèixer per sí mateix el problema de la separació en la immensa majoria de les relacions de la seva vida, el seu entorn i els films que veu. A partir d'aquí el film unitari o unificador comença com una experiència més dins una quotidianitat que progressivament pot veure's posada en qüestió fins ser transcendida per una confrontació amb la unitat de totes les coses. Després d'aquesta confrontació, el destinatari tal vegada afronti el seu hàbitat quotidià de forma completament diferent, gràcies a un procés

d'autocrítica que tindrà lloc en una petita proporció de casos de forma molt intensa, degut a que el potencial transformador d'aquest mena de films és de caire qualitatiu més que quantitatiu. Aquest moviment d'enlairament i aterratge en el quotidià, dirigit pel propi destinatari, ha de donar pas a una forma radicalment diferent de relacionar-se amb el cine, més enllà de la vasta gamma de temes i tractaments possibles, en tant que forma de comunicació que no deixa cabuda a eleccions, alternatives, decisions, ni llibertats reals per a l'espectador. És en definitiva el propi subjecte qui ha d'assumir la responsabilitat d'emprendre per sí mateix la recerca del desconegut, la materialització d'aquest desconegut, i l'evasió de l'espectacle.

La crítica cinematogràfica i la crítica social afronten el problema comú de la separació entre subjecte i representació. A partir d'aquí la fenomenologia estudiada planteja una necessitat de recerca d'un desconegut i de materialització d'aquest desconegut fora de l'espectacle. Històricament aquest projecte emancipador condueix a un fracàs subjectiu en la lluita per unificar la vida i un fracàs objectiu provocat per l'increment constant de la separació en l'entorn. Tanmateix dins el terreny de la teoria i pràctica cinematogràfica, aquesta empresa dóna llum a una nova escriptura amb imatges i sons, l'estil unitari, que independentment del moment i les circumstàncies concretes, segueix convidant a la recerca d'una vida, un món i uns films diferents. L'estil unitari, més que una nova forma de fer cine, és una nova forma d'experimentar la vida, el món i els films. L'estil unitari serveix per crear situacions, per investigar fins on és possible arribar en la lluita per una activitat quotidiana i cinematogràfica unificada. A partir de les infinites combinacions possibles entre imatges i sons captats o reproduïts mecànicament per màquines, aquest nou mitjà d'investigació cerca la unitat, no com una cosa en sí sinó com un vincle entre coses, un vincle completament nou només expressable per mitjans nous, amb nous potencials per vehicular idees i sensacions noves. Aquestes noves relacions entre elements han de començar amb el film mateix, amb la unificació de totes les parts posades en relació per la comunicació cinematogràfica, i procurar estendre's a tots els àmbits de l'activitat quotidiana.

El film unitari busca transformar l'activitat cinematogràfica en un poderós mitjà d'investigació al servei de la unificació de l'activitat quotidiana, i al mateix temps transformar l'activitat quotidiana a partir d'una fenomenologia que força la deconstrucció de la noció d'espectador per donar pas a una nova relació entre subjecte i cinematografia. Aquesta nova relació, sorgida de posar en qüestió els lligams i la pròpia naturalesa d'un ésser humà en tant que subjecte producte de la seva dimensió social, i d'un dispositiu cinematogràfic en tant que objecte inherentment condicionat per la percepció subjectiva i social d'aquest ésser humà, permet unificar

indissolublement crítica social i crítica cinematogràfica, tot fusionant la teorització entorn l'activitat cinematogràfica i l'activitat quotidiana a partir de la qüestió central de la separació entre subjecte i representació, qüestió fonamental sobre la qual encara resta força per dir. Resseguint el paradigma del qual parteix la fenomenologia estudiada, el recorregut de l'estil unitari afronta en tres passos la problemàtica del quotidià i la unificació de la vida, la problemàtica de la disparitat i la unificació de l'entorn, i la problemàtica del vincle i l'ús del film com a instrument per a la unificació.

Les fórmules 'estil espiritual' o 'estil transcendental', aplicades als films de Bresson, remetent més al contingut que a la forma, què és justament allò que tant Sontag com Schrader busquen remarcar. Les fórmules 'estil insurreccional' o 'estil de la negació', aplicades als films de Debord, subratllen la forma negativa d'un projecte dialèctic que busca l'abolició de les classes i de la societat de l'espectacle, però també la possessió directa dels treballadors sobre tots els moments de la seva activitat. La fórmula 'estil unitari' permet sintetitzar materialisme i idealisme, crítica i contraprojecte, en una fenomenologia que de per sí empeny a investigar el grau d'insurreccionalitat i negació en els films de Bresson, i el grau d'espiritualitat i transcendència en els films de Debord. Més enllà de les dues filmografies estudiades, la nova fenomenologia suposa un intent d'unificar dues grans tradicions cinematogràfiques, sovint presentades en contraposició, per mitjà de la unificació teoria-pràctica i fons-forma. Aquesta unificació, a banda d'un nou estil en quant a escriptura amb imatges en moviment i sons, suposa un intent d'unificació del quotidià i el cinematogràfic que busca promoure una determinada predisposició d'interlocució i condicions de comunicació, per tal de donar lloc a situacions cinematogràfiques. Més enllà de l'estil unitari, hi ha per tant la situació cinematogràfica, que incorpora a aquesta forma d'escriptura cinematogràfica concreta, els factors subjecte i entorn.

Quotidianitat

El cine ha demostrat des dels seus orígens un interès marcat per copiar o simular la vida. El camí per obtenir aquesta còpia consisteix en termes generals en prendre una sèrie d'éssers vius, fer-los recrear una sèrie de vivències per enregistrar-les amb una càmera, i presentar això a altres éssers vivents com si es tractés de quelcom viu. El duplicat només s'avalua per una correspondència ideal entre original i rèplica, per un valor de canvi al marge de tot ús, essent l'objectiu primordial la preservació de l'aparença exterior, escomesa mitjançant un procés mecànic de petrificació, fossilització, coagulació, taxidèrmia. Si el succedani aconsegueix uns mínims requisits de versemblança, les vivències projectades sobre una pantalla blanca passen a ser plenament compartides pel públic per via de la identificació. Es pot dir llavors que la projecció aconsegueix representar satisfactòriament, que la vida fixada en la pel·lícula torna una i altra vegada a fer-se present en cada reproducció. Cal preguntar-se però on queda en tot això l'experiència viscuda, què hi ha de verdader en aquestes vivències en pantalla, si algú ha viscut realment aquests moments, si aquests moments viscuts han estat verdaderament captats pel cineasta —no hi ha dubte que la càmera objectivament ha enregistrat quelcom—, i si les pròpies experiències dels espectadors enfront la pantalla són veritablement viscudes. Els procediments convencionals d'imitació utilitzats pel cine espectacle, on una sèrie d'actors simulen un conjunt de situacions que, gràcies a tota mena d'artificis relatius a la posada en escena i a una planificació estratègica, han de donar peu a que algú altre s'identifiqui amb allò que succeeix a un altre, que de fet representa un tercer que no és ell, condueixen unívocament vers una substitució successiva d'experiències viscudes. Aquest reemplaçament encadenat, assentat sobre la base que vivències capturades amb imatges i sons poden ser posteriorment projectades en una pantalla per tal que algú revisqui aquells mateixos instants, és plenament assumible quan qui veu i escolta totes aquestes vivències no té al cap i a la fi vivències pròpies, no viu directament res, no té cap experiència plena, no controla el seu propi procés vital, no coneix cap moment dotat d'unitat. El mateix es podria dir de qui apareix en pantalla per representar algú, i de qui enregistra o munta el film per representar persones i coses, si des del primer a l'últim son espectadors atrapats per l'espectacle. En no partir d'una experiència verdadera i unificada, sinó d'un cúmul de simulacres aïllats i dispersos que només es retroben en forma espectacular, en no poder decidir plenament sobre cap aspecte de la pròpia vida perquè aquesta ha perdut tota cohesió, en consentir el reemplaçament de quelcom no viscut de forma unitària per una

representació forjada amb la falsa unitat de l'espectacle, l'espectacle cinemàtic no fa més que afegir moments no viscuts a la llarga successió de moments no viscuts.

Per trencar amb aquest encadenament de situacions no viscudes, creades per altres sense participació, cal sortir de l'espectacle en què actors, cineastes i públic viuen atrapats. És necessari que tots prenguin un paper actiu en la comunicació, com en les seves vides, per tal d'establir un veritable diàleg i activitat en què totes les parts puguin desenvolupar plenament i conscientment la seva creativitat. Això passa en primer lloc per eradicar del cine els actors, professionals o no rendits al teatre, uns autors preocupats exclusivament per una expressió satisfactòria de la seva subjectivitat, i un públic consagrat al rol d'espectador dins com fora la sala de cine. En el context de separació de subjecte i representació mereix especial atenció la lluita per una experiència unificada en el terreny de la vida quotidiana. La lluita per una vida i existència plenes implica una recerca de la unificació de l'experiència, també cinematogràfica, però no a la manera somiada o evanescent pròpia de l'espectacle, sinó a través d'un vincle comú conformat per l'activitat conscient i la creació de situacions. El cine espectacle suposa una negació de la vida que parteix de posar en relació una sèrie d'experiències en tant que separades per tal de conferir a aquests fragments disseminats una coherència que només pot ser contemplada sense diàleg ni activitat possibles. La consciència del desig i temps es troba profundament mistificada, tot ocultant com la separació entre individu i entorn impossibiliten la transformació de l'entorn per adaptar aquest als desitjos de l'individu, com la manca d'unitat dels moments de la vida fan inviable crear unes circumstàncies humanes per uns éssers humans inexorablement avocats a la pèrdua d'ocasions que no tornaran i al desgast. El cine, nascut en un context històric i social precis com a amortidor del drama afectiu de la vida, es consagra així a representar aventures viscudes per vedets en què la negació del desig per part de l'entorn i l'inexorable pas del temps resulten eclipsades. L'anhel d'una experiència unificada, irremplaçable, que de fet ve donat per la pròpia caducitat humana, és ofegat per la precarietat d'una vida que al cap i a la fi no necessita ser protagonitzada pel propi individu, que és permanentment viscuda per altres que ocupen el seu lloc, com una successió d'espectacles que alhora representen aquesta vida com un espectacle cara a tercers. El cine espectacle, com a substitut de la vida, recrea aquesta vida com un conjunt d'experiències i vivències dotades de coherència, plenitud, unitat, però fora de la pantalla la vida roman essencialment insatisfactòria, incoherent, separada, espectacular. L'abundància monolítica d'activitat i diàleg simulats, contradiuen de ple la precarietat d'una vida sense comunicació ni participació possible, un contrast que es fa patent amb el cine espectacle en el decurs de la projecció.

Separació

El diner és en primera instància allò que mou l'individu en la vida social, el diner és l'instrument de canvi per a tota transacció, l'equivalent universal, el mètode fiable per fixar el valor, regular els intercanvis i establir les equivalències entre totes les coses. Amb la circulació del diner penetrant arreu, qualsevol desig o necessitat humana esdevé òptima per ser convertida en una cosa o objecte, una mercaderia a la qual atribuir un preu o valor, de tot se'n pot fer un negoci, tot és susceptible de ser comprat o venut, de ser intercanviat per una altra cosa, de ser quantificat i equiparat a un equivalent. La supeditació de la vida social a l'economia del diner i la mercaderia incrementa l'aïllament i la separació dels individus, que finalment només es mouen i retroben per interès, completament ofuscats per una ideologia de classes que només valora allò relatiu a la producció i consum. A mesura que l'economia acapara la vida social, que les relacions humanes tendeixen a veure's reduïdes a les transaccions de diners i mercaderies, i que es reforça el marc dins el qual es donen aquestes relacions, els intercanvis originalment de caire més concret i material progressivament adquireixen una condició més intangible i general, en un procés en què els anhels de l'individu esdevenen més immaterials, abstractes, il·lusoris, contemplatius, mistificats, sobretot per via de l'experiència visual. La mercaderia és llavors successivament substituïda per la representació, de qualsevol aspecte de la vida se'n pot fer un objecte mercaderia i posteriorment un objecte representació, amb l'increment exponencial del flux d'objectes-representació la compravenda no s'orienta tant a produir i consumir com a dirigir i contemplar, establint una distància cada cop més insalvable entre governants i governats, entre aquells qui disposen i aquells qui obeeixen, entre els qui fan films i els que en són absorbits. L'espectacle és la substitució de tota vivència i visió del món per un moviment autònom del no vivent en el qual l'espectador ja no és ni necessari, tots els aspectes de la seva vida i entorn passen a ser viscuts sense cap activitat ni diàleg, no cal cap esforç per aportar experiències pròpies ni per transformar l'entorn, ans tots els vincles es troben ja resolts, acabats i separats en una pseudo-unitat apart que només pot ser contemplada.

Heus ací algunes de les principals forces externes que dominen subtilment la vida de l'individu i l'empenyen a la recerca de diner com a mitjà d'intercanvi per satisfer en darrera instància el seu desig d'una vida diferent. Aquest és però un somni irrealitzable, ja que la seva vida mai deixa de dependre de forces externes que sempre se li escapen, que reproduïxen la seva separació respecte tot allò que viu i l'envolta. El diner es presenta com un lubricant necessari per engreixar les relacions socials, la fórmula perquè tota interacció social funcioni àgilment, un

substitut de l'amor, o fins i tot un mecanisme per reprendre el control sobre les pròpies vides, unes vides que suposadament podrien engrandir-se i arribar a assolir tot allò que l'individu necessiti i desitgi, només pel fet de disposar o consumir tant com calgui, a través d'ingressar i gastar fins l'infinit. No obstant precisament pel fet de voler optar a aquesta vida sense limitacions a través de l'ús potencial del diner com a equivalent universal, com a representació irrefutable del valor, els humans es condemnen a restar sempre separats d'allò que anhelan. El diner com a instrument de canvi expressa així el seu triomf sobre la vida, allà on les relacions humanes només adquireixen sentit en tant que intercanvi motivat per la recerca de benefici, el diner com a estandard del valor de canvi destrueix tot ús potencial de la vida, tant la del propi individu com la de tot allò que l'envolta o s'interposa entre ell i el diner.

Quotidianament la gent parla de com canviaria la seva vida si fossin milionaris, si els toqués la loteria, si heretessin una gran fortuna. En el context de la societat de l'espectacle el diner gràcies al seu potencial de conversió en mercaderies és la materialització del desig d'optar a una vida diferent, de manera que allò que en darrer terme es busca no és tant el diner en sí com una idea abstracta i indefinida de tot allò que aquests permeten ser, fer, tenir, aparentar. El culte al diner i la mercaderia, no ve donat tant per allò que aquests ja han fet de la pròpia vida com per una imatge de tot allò que es creu poden arribar a fer, com si es tractés d'un geni empresonat dins una ampolla que en ésser alliberat pot concedir qualsevol desig, alliberar tots els potencials. En aquest sentit, el motor de la vida quotidiana en la societat de consum no queda expressat tant per una victòria consumada mitjançant l'acumulació de capital, com per un intercanvi de caràcter abstracte i idealista a través del qual hom ha de poder optar a les mercaderies capaces de induir una transformació sobtada i definitiva de la vida, per assolir un estadi superior de felicitat, comoditat, poder, abundància, plaer.

Les dominació del diner i la mercaderia sobre les relacions humanes és assentada per unes normes clarament definides, uns ideals que es perpetuen al marge del context. Aquestes normes inamovibles, afavoreixen una sèrie de grups dominants i al mateix temps són aplicades amb un grau acceptat d'arbitrarietat i atzar, pel qual constitueixen una plasmació d'allò que hom denomina ideologia. A la societat de classes la ideologia serveix per fixar els límits dins els quals es donen la lliure circulació de diners i mercaderies, també permet fixar esquemes de pensament hermètics que es fonamenten en solucions preestablertes o conegudes d'avant-mà, sistemes d'idees tancats dissenyats per atribuir i garantir poder a un grup determinat, ja sigui de caire artístic, polític, religiós, o de qualsevol altra mena. Amb la ideologia capitalista la possessió de mercaderies i diners

esdevenen ideals en sí, alhora que qualsevol ideologia és susceptible de ser convertida en mercaderia o diner.

Les relacions socials en el món contemporani són regides per l'intercanvi. Per facilitar aquests intercanvis sorgeixen el diner i la mercaderia, que es mouen sobre el substrat d'una ideologia que defineix els límits dins els quals s'han donar les transaccions, la fixació del valor i el principi d'equivalència. Ara bé, no tot es pot aconseguir mitjançant diners i mercaderies. Si fos cert que tot pot ser convertit en diner o mercaderia, l'individu podria aconseguir tot allò que volgués mitjançant la recerca implacable de diner, a ser posteriorment transformat en allò anhelat per mitjà d'un simple intercanvi. No obstant hi ha coses, generalment immaterials, que no sempre es poden aconseguir per aquesta via, sobretot si es té poc a oferir a canvi: amor, felicitat, salut, i com no la possibilitat de recuperar el control sobre tots els moments d'una vida que permanentment s'escapa. Per optar a tot allò que no es pot aconseguir per conversió de diner o mercaderia es potencia el flux de representacions, fórmula d'intercanvi per posar qualsevol persona en relació amb allò que desitja o necessita, on la mistificació de l'experiència permet optar a allò anhelat, però només per contemplar-ho separadament.

El fetitxisme de la mercaderia i la colonització de la vida social per l'intercanvi i el diner, comporten un procés ideològic de cosificació de la vida i les relacions socials que duu a convertir tots els aspectes d'aquella vida i aquell món en objectes directament i enterament aprehensibles o figurables, representacions. Aquestes representacions suposadament permeten oferir una visió completa de tots els aspectes de la vida i el món, una representació fidel i exacta, íntegra i total de la realitat. Donat que l'exposició ja compta amb tots els elements necessaris per oferir tal visió, la participació de l'espectador no és necessària per res. La vida i el món erigits en representació completament independent de qualsevol activitat o diàleg, apareixen així com un producte acabat que només pot ser contemplat, en un acte de comunicació unilateral on l'espectador no té cap oportunitat de dialogar ni participar aportant vivències o experiències, en perdre aquestes el seu caràcter unitari i dialèctic.

Amb l'espectacle cinemàtic, la vida i les relacions social són substituïdes per imatges estàtiques que pretenen oferir una representació completa d'aquesta vida i entorn. Gràcies a la impressió de realitat, aquesta col·lecció d'imatges triomfen en fer-se veure com el real mateix, allò que passa entre les coses, mostrat de forma íntegra i total. Però l'espectacle, mitjà d'unificació d'allò separat en tant que separat, no ofereix més que imatges de falsa unitat concebudes per ser

contemplades des de la distància, que malgrat tot assoleixen la seva funció de suplantar la vida i el món, quan aquests es troben en sí mateixos substituïts per representacions que recreen arreu una falsa unitat entre subjecte i representació.

Unitat

El camí vers la unitat de totes les coses comporta la recerca d'un desconegut. Aquesta recerca ha de dur-se a terme tant en el pla ideal com material. En certa manera allò que es busca són materialitzacions del desconegut, els resultats han de ser exposats en forma cinematogràfica. El punt de partida per a la recerca del desconegut és en sí mateix un desconegut, no es sap ben bé què és busca però sí que cal buscar sense condicionaments ni valors. Igual que una ciència lliure d'ideologies i dogmes, la recerca del desconegut ha de fer el seu propi camí caminant, validant o refutant cada hipòtesi per mitjà de l'experimentació. El destí final de la recerca és donar forma cinematogràfica al desconegut, un procés de formalització cinematogràfica que ha d'excloure forçosament tota separació entre subjecte i representació. Cal que cadascú faci la seva pròpia recerca i descobreixi per sí mateix el desconegut, sent el film només la compilació d'alguns indicis de per on començar a buscar. La recerca del desconegut és un trajecte frustrant i comporta resultats insatisfactoris, els nombrosos obstacles per alliberar-se del dia a dia, del món donat per descomptat i del sentit comú, dificulten extremadament la confrontació amb el desconegut. La vida quotidiana, sotmesa al setge permanent d'un entorn que no ofereix treva ni escapatòria possible, posa en relació totes les coses només en tant que separades, i constitueix per tant una inversió d'allò que hauria de ser la unitat. Les materialitzacions d'allò que uneix totes les coses, el desconegut, no fan més que reproduir la falsa coherència que determina el seu propi aïllament i dispersió.

Per donar peu a una experiència unificada, cal considerar profundament la subjectivitat de la vida, l'objectivitat del medi, i la unificació dels vincles. Per crear alguna cosa veritablement nova, el cineasta, artista, poeta, filòsof, científic, revolucionari, i per extensió l'ésser humà en general, han de prendre consciència de com és la vida, com és el món on aquesta es desenvolupa, i com és el llenguatge amb els quals volen comunicar-se. A tal efecte, resulta indispensable plantejar-se les dificultats per construir vivències pròpies, per dominar col·lectivament l'entorn, i per crear ambients unitaris, tot experimentant els obstacles en la creació de situacions i vivències, en la comunicació i el diàleg, i en la unificació de l'experiència. Aquest és el recorregut que proposa la situació cinematogràfica, mitjançant tres passos que primer situen el subjecte al centre de la seva reflexió,

progressivament minen el caràcter objectivat dels seus vincles, i finalment li proposen la unitat com horitzó possible. Els tres grans reptes de la situació cinematogràfica són impugnar l'espectacle de la vida, la societat de l'espectacle, i el seu comú denominador la separació. El mètode per avançar envers aquesta utopia consisteix en mantenir a cada pas una correspondència absoluta entre teoria i pràctica, fons i forma. Es busca per tant promoure la transformació simultània de la vida quotidiana i la vida cinematogràfica, del medi social i del medi cinematogràfic, parant especial atenció a la inseparabilitat de teories i pràctiques cinematogràfiques, tenint molt en compte quin és l'objectiu final de la comunicació cinematogràfica i alhora els mètodes apropiats per accedir-hi, discutint tant els fins com els mitjans. Interessa alhora eludir el model de comunicació hegemònic, en el qual el destinatari és convidat a reflexionar exclusivament al voltant dels continguts però no de les formes que donen peu al diàleg, com si es tractés de dues qüestions separables, com si el procés de formalització i l'ús del llenguatge fossin qüestions que no l'atenyen, àmbits intocables o banals a deixar en mans d'especialistes en la matèria. Òbviament totes aquestes consideracions són aplicables tant a l'hora d'escriure com de llegir films.

La situació cinematogràfica qüestiona d'arrel la manera de llegir i escriure films, per tal de promoure una transformació radical de l'activitat cinematogràfica i quotidiana. Aquesta transformació parteix del reconeixement del subjecte receptor, de la seva capacitat d'interactuar amb l'objecte filmic, alhora que concep el film com una provocació que ha d'instar el destinatari a participar d'alguna manera en l'acció, per tal d'acabar amb la distància entre qui veu i qui fa el film, tot unificant subjecte i objecte en termes teòrics com pràctics, més enllà i tot de l'àmbit cinemàtic. Partint de la idea que el problema de la separació no es circumscriu a l'experiència cinematogràfica, les situacions cinematogràfiques comencen com una experiència quotidiana més, que a diferència de la resta obren gradualment la via vers una activitat unificada, i per tant susciten una profunda ruptura respecte a la forma convencional de relacionar-se amb el cinematogràfic i el quotidià. La situació cinematogràfica pot contribuir a la presa de consciència respecte l'escletxa abismal que separa subjecte i representació, la necessitat vehement d'unificar vida i entorn pot desencadenar en tal cas una recerca cada cop més desesperada de la unitat, a mesura que es constata que allò que contínuament es reconstitueix i reforça arreu és una inversió de la unitat de totes les coses. Tanmateix la situació cinematogràfica convida a més a donar un nou ús a uns mitjans cinematogràfics especialment adients per observar i estudiar relacions entre factors subjectius i objectius de la vida social. La situació cinematogràfica pretén en certa manera fomentar una actitud permanentment crítica del subjecte a l'hora de mirar i escoltar al seu voltant, una actitud regenerada amb la qual explorar i experimentar noves maneres aprehendre i concebre la vida, el món, i els

propis films, sempre a la recerca de la unificació. Tal experiència sorgeix al cap i a la fi d'un treball de recerca més ampli orientat a qüestionar radicalment concepcions hegemòniques entorn la subjectivitat i objectivitat, així com els vincles o relacions d'aquestes envers altres subjectivitats i objectivitats, a partir d'una noció d'unificació que implica tant el cinematogràfic com el quotidià.

Estil

En estudiar la situació cinematogràfica en tant que índex que apunta vers la unificació hom no pot referir-se en exclusiva a qüestions de fons, alguns films poden expressar desesperació pel fet de no poder arribar mai a la unificació, al final d'una via que sembla no tenir sortida, no obstant cal que això s'acobli amb una forma on la pròpia relació entre el film i els seus interlocutors sigui en sí mateixa posada en qüestió, per aquesta mateixa impossibilitat d'arribar a la fita sempre inassolible de la unificació. Al mateix temps tampoc es pot concebre el problema de la unificació com una qüestió exclusivament de forma, molts films cerquen la unificació de l'obra però només uns pocs tracten aquesta qüestió com a tema de fons, fent de la lluita per la unificació el conflicte principal dels éssers en la seva vida quotidiana, establint combinacions inesperades entre elements ja existents, distants o antagònics només en aparença, que en ser connectats provoquin unes friccions o xocs que promoguin un qüestionament radical de les relacions entre totes les coses. A causa d'això, la recerca d'unificació ha d'apuntar amb gran precisió, matisació, depuració i simplificació vers una finalitat extremadament essencial, però alhora traçar la seva trajectòria amb incomunicació, hermetisme, silenci, quietud, mutisme, el·lipsi, absència, inefabilitat, invisibilitat... per fer valer el seu caràcter existencial i dialèctic. El film no és més que un signe que indica camins per avançar vers un desconegut capaç de transcendir la dualitat entre individu i entorn, esperit i matèria, mística i revolució, interior i exterior, física i metafísica, teoria i pràctica. La unitat entre subjecte i representació no pot donar-se separatament en fons i forma, sinó únicament com a unificació de forma i fons. De manera similar el problema de la unificació de l'activitat cinematogràfica no pot separar-se del problema de la unificació del quotidià, la qüestió de la unificació de l'experiència cinematogràfica és indissociable de la qüestió de la unificació de la forma i el fons.

La creació conscient de situacions i el cinematògraf com a mitjans d'investigació busquen apuntar vers un desconegut, la unitat. En aquesta recerca és imprescindible comptar amb la participació i implicació activa del subjecte, de manera que ha de quedar forçosament exclosa

qualsevol predisposició contemplativa que pretengui que el trajecte es pot recórrer des de la passivitat, no intervenció, no participació, no implicació. L'espectacle no compta amb el subjecte, no el permet decidir ni participar. El camí vers la unitat ha de ser recorregut i viscut per un mateix, des de la pròpia subjectivitat, altrament suposa la contemplació d'experiències i moments no viscuts que no fan sinó contribuir a l'abundància de la desposseïció generalitzada de la vida. L'abundància és un dels valors d'un cine spectacle que s'erigeix com un cúmul de representacions separades de l'activitat conscient dels éssers. L'espectador de cine com l'espectador de la vida es veu a sí mateix com un ésser actiu, participatiu, decisor, lliure, autònom, sencer, únic... la funció d'una situació cinematogràfica és negar rotundament això, amb les conseqüències que per a l'individu i la societat se'n deriven. Heus ací l'especificitat que caracteritza els films unitaris, allò que tenen en comú i que els diferencia de tota la resta de creacions cinematogràfiques, la voluntat de constituir-se en vectors o índexs capaços d'apuntar vers una veritable unificació, d'assenyalar vies per escapar de l'espectacle, entenent al mateix temps que aquesta unificació només pot prendre forma a partir de l'activitat conscient i dialèctica del subjecte, en unes condicions en què es tracti la coherència interna del món en pantalla i del món fora d'aquesta, on s'unifiqui l'experiència quotidiana i experiència cinematogràfica, on s'eradiqui qualsevol frontera entre teoria i pràctica, subjecte i representació.

Qualsevol activitat cinematogràfica orientada a construir una experiència viscuda, unificada, més enllà de reproduir les materialitzacions d'una unitat que conjuga allò separat a partir del propi aïllament i isolació dels elements, s'ha de traduir en una lluita per la unitat de l'obra filmica. El film en tant que experiència destinada a establir comunicacions i vincles unitaris ha de situar-se en un trajecte que va de l'abundància del cine a la precarietat de la vida quotidiana, i de la dispersió a la concentració, tant pel que fa a idees com a formes. A nivell estilístic aquesta unitat ha de conduir a una escriptura que situï tots els elements en un mateix pla, generant relacions no separades entre les imatges i sons que componen el film, disposats tots a un mateix nivell, donant peu a una enunciació lacònica i lineal, sense èmfasis ni accents, igualada. La propensió del cine a la figuració, que remet constantment a realitats externes, és un altre obstacle en vista a la unificació del film, per això és adient prioritzar l'abstracció mitjançant la prevalença del tot sobre les parts, i del so sobre la imatge. La unificació del film passa també pel treball amb el verdader, la inclusió de qualsevol tret falsejat pot trencar completament la unitat del film, pel qual és necessari un curós treball de contenció per evitar l'exteriorització de tot allò fals entremesclat amb el real. La unitat en la relació comunicativa depèn de la unitat entre la pel·lícula i la vida en el moment de la projecció, d'aquí la conveniència de no establir separacions entre les diferents parts que participen en la comunicació, d'evitar qualsevol

jerarquia o representació independent del subjecte receptor que obstaculitzin el diàleg i participació. Finalment aquesta unitat com a tema de fons i forma, en la vida i el món a tractar, només pot donar-se per mitjà de la màxima coherència entre continent i contingut, vida i film, subjecte i objecte, teoria i pràctica, fons i forma, tot prenent en consideració cadascuna de les parts implicades en la comunicació cinematogràfica, potenciant al màxim la seva implicació.

Entre el quotidià i el cinematogràfic

La situació cinematogràfica pren com a punt de partida el subjecte, un subjecte observable en el món del quotidià, tanmateix allò que realment interessa investigar no és tant la vida quotidiana del subjecte, com allò que aquesta no és però podria arribar a ser. Per això cal primerament buscar a l'interior del subjecte, veure quines són les motivacions que regeixen la seva quotidianitat, intrínsecament i extrínsecament, per valorar fins a quin punt el subjecte controla lliurement el seu dia a dia. Aquí es pot trobar la influència determinant de l'entorn, un entorn que no obstant escapa al control del subjecte individual com també del subjecte col·lectiu en tant que agregat d'individus, on qualsevol cosa queda sotmesa a l'albir d'una mà invisible que tot ho regula. Les forces invisibles que mouen el subjecte en la seva quotidianitat, han de ser per tant investigades i dissoltes pel subjecte, tant en el pla individual com col·lectiu, per poder donar pas així a la unificació efectiva de la vida i el medi.

Quan s'investiguen les forces invisibles que mouen l'ésser humà en la seva quotidianitat, destaquen una sèrie d'aspectes que, sense ser exclusius, tenen gran rellevància a l'hora de sintetitzar aquestes forces ocultes. El diner mou la gent en la vida social. El diner de per sí no té valor sinó com a equivalent universal de la mercaderia. Diner i mercaderia son els eixos centrals d'una ideologia que pren com a valors suprems treball i consum. La ideologia vigent fomenta que les relacions socials tendeixin cada cop més a reduir-se a l'intercanvi. L'intercanvi en tant que interacció basada en un principi d'equivalència i reciprocitat, en què el valor de canvi cobra cada cop més importància sobre el valor d'ús, atribueix un paper cada cop més preponderant a la representació. La conquesta de la representació sobre objecte i subjecte culmina amb la separació de l'ésser abocat de forma ferotge a la producció i el consum respecte allò produït i consumit que, erigit en representació independent i definitiva, esdevé espectacle.

La situació cinematogràfica permet constatar com no pot donar-se unificació de la vida

sense unificació de l'entorn i viceversa, de manera que el treball d'investigació apunta vers la recerca d'un desconegut, la unificació simultània de vida i entorn, però també del cinematogràfic i el quotidià. L'afany per assenyalar determinats factors que guien l'activitat quotidiana com cinematogràfica, cerca no més que suggerir alguns dels aspectes als quals cal parar atenció per tal d'avançar vers aquest desconegut, sense recaure un cop més en la seva inversió. La voluntat d'utilitzar l'escriptura cinematogràfica i la creació conscient de situacions com a mitjans d'investigació per a cercar materialitzacions del desconegut, no fan més que encetar un procés de confrontació del desconegut que necessàriament ha de quedar fora de l'espectacle. La supressió definitiva de la distància entre subjecte i representació, entre vida i cinematografia, mai pot donar-se sota la forma d'un espectacle que pretén unificar el cinematogràfic i el quotidià separats entre sí i respecte sí mateixos, un simulacre que unifica el separat en tant que separat. Cal preservar en tot moment màxima coherència entre teoria cinematogràfica i pràctica cinematogràfica, entre contingut i forma.

En el transcurs de l'experiència cinematogràfica, la unificació del quotidià i el cinematogràfic, en tant que possessió directa de tots el moments d'una activitat conscient, implica un esforç afegit per a un subjecte poc habituat a mirar i escoltar críticament tot allò que presència, un individu acostumat a films que no requereixen aquesta mena de treball. Aquesta actitud de mirar i escoltar críticament, es veu minvada en primer lloc per la gran quantitat d'estímul visual i sonor que bombardegen l'individu en la seva quotidianitat, pel qual la perspectiva crítica ha de tenir present que la sobreabundància és el primer enemic de la unificació. La sobreabundància va de fet molt lligada a la dispersió, la representació de nombrosos aspectes separats entre sí i respecte l'espectador, ha de cedir pas per tant a un procés de concentració. El foment d'un estadi receptiu i alhora actiu, té també com a antagonista qualsevol encaminament sobre com han de ser interpretats els estímul, l'emfatització i jerarquització d'idees o formes resta capacitat al subjecte per discernir per sí mateix, al mateix temps dificulta que aquest estadi actiu i receptiu es doni per igual al llarg de tota la comunicació, no només entorn una sèrie de supòsits de partida en base als quals el destinatari es deixa portar pel flux d'imatges i sons. La recepció activa i crítica per part del destinatari es veu reduïda en la mesura que la comunicació cinematogràfica no pretén sinó representar quelcom amb el qual ja s'està familiaritzat, tornar a fer present alguna cosa que en la mesura que ja és coneguda no precisa ser experimentada de nou ni ser qüestionada de base, cal llavors apostar per l'abstracció com a contrapartida a la figuració. La implicació activa en la recepció tendeix a ser major quan s'aposta per la contenció, cal evitar la propensió a donar-ho tot fet, esquivar el falsejament i exteriorització de la realitat, apostar sempre pel verdader, i deixar cabuda a l'aportació del receptor.

Per promoure la participació de l'interlocutor cal en darrera instància proposar a aquest una relació comunicativa horitzontal, en què no es requereixin determinats coneixements o mèrits per opinar sobre qüestions de forma-fons que al cap i a la fi atenyen tothom: la vida, el món, els films.

De la nova fenomenologia a la nova dicotomia

La teoria cinematogràfica és una disciplina que sovint s'orienta vers l'emmarcament de films i cineastes des del punt de vista estètic o ideològic. Hom pot preguntar-se llavors què passa amb els films no ideològics i no estètics. Els films unitaris demostren una gran preocupació tant pel contingut com l'estil, en aquest sentit defugen clarament qualsevol ideal de neutralitat. Tanmateix l'objectiu de l'estil unitari no és mai fer prevaldre una visió ideològica o estètica pròpia, de per sí, sinó més aviat exposar una opció en tant que elecció fonamentada i conseqüent. La seva no neutralitat, en aquest sentit, ve a reforçar una teoria i pràctica cinematogràfica àmpliament desenvolupada i consolidada. Els films unitaris, com les teories cinematogràfiques d'on sorgeixen, són enginyers coherents i precisos, llestos per ser posats a prova, per ser justificats en les seves opcions o preses de posició en quant a forma-fons. L'afany per caracteritzar cineastes i films, duu sovint a establir un seguit de dicotomies rígides que en determinats casos encasellen irremeiablement un autor, els seus films, i tot allò que pugui dir-se al respecte. Alguns exemples de dicotomies habitualment emprades per la teoria cinematogràfica per definir i dissociar els treballs d'estil unitari són materialista-idealista, polític-religiós, social-espiritual, insurreccional-transcendental, conceptual-formal, realista-estilista, radical-sublim, etc. L'ús freqüent i sovint poc raonat d'aquesta mena de dicotomies, condueix a traçar fronteres rígides entre tradicions o corrents suposadament contraposades i antitètiques. D'aquí l'interès de justificar la pertinença d'una nova fenomenologia més interessant i apropiada per a l'estudi de certs treballs cinematogràfics, i a partir d'aquí la nova dicotomia que se'n desprèn, cine-espectacle contra situació cinematogràfica. L'exercici de resseguir i experimentar la validesa o eficàcia de tal dicotomia, pot contribuir a observar des d'una nova òptica els treballs de determinats cineastes, d'altres cineastes amb films afins, o fins i tot les aportacions de qualsevol cineasta i per extensió la naturalesa de qualsevol fenomen audiovisual-comunicatiu-humà. La construcció de nous conceptes, és llavors entesa com una empresa que apunta a produir instruments o eines conceptuais que contribueixin a estudiar o investigar amb major precisió i encert allò què suscita el nostre interès. Tanmateix cal tenir clar que aquests nous conceptes, com qualsevol altre concepte o realitat considerats dignes de ser estudiats, no són en cap cas neutres, des del punt de vista lingüístic, polític, històric, moral, social, cultural,

etc. El reconeixement de la seva condició no neutra, és en definitiva un primer pas en vista a assumir el context de gran complexitat en què tots i cadascun d'aquests conceptes entren en joc. El reduccionisme de certes dicotomies, i fins a cert punt de qualsevol dicotomia en tant que tal, esdevé manifest quan qui construeix la dicotomia contribueix alhora a la seva desconstrucció, posant de relleu els mecanismes de construcció, evidenciant allò que aquesta eclipsa o amaga, advertint sobre les seves limitacions. Una altra manera de qüestionar l'ús de determinades dicotomies o categories d'anàlisi pot ser proposar una dicotomia radicalment nova que, en base a una pertinença i potencials demostrables, ajudi a posar en dubte algunes de les seves predecessores. El fet de proposar una nova dicotomia, suposa en darrer terme situar els films d'estil unitari en un nou context, un context en el qual mai han coincidit, en el qual es pot observar allò què amaguen les dicotomies fins ara emprades per referir-se a aquests treballs, en el qual es vol situar de manera puntual o efímera aquesta nova categoria que en cap cas es pretén definitiva.

La situació cinematogràfica de cap manera depèn exclusivament de l'estil unitari. L'estil unitari és només una proposta d'unificació del cinematogràfic i el quotidià que per sí sola només suposa una nova fenomenologia més la història dels usos i teories que aborden el llenguatge cinematogràfic. A banda de l'escriptura amb imatges en moviment i sons, la seva constitució en situació cinematogràfica depèn fonamentalment de determinades pautes en la lectura i condicions de comunicació. En aquest sentit, la construcció conscient de situacions cinematogràfiques requereix sempre un interlocutor actiu i participatiu, així com d'unes condicions ambientals òptimes per a una mirada i escolta atentes. Sense aquest 'activador' autoconscient, i sense un entorn que propiciï aquesta recepció activa i crítica, resulta pràcticament impossible que el film unitari desencadeni en situació cinematogràfica. Vist a la inversa, hom pot dir que un interlocutor especialment atent i conscient, en un medi on el diàleg en imatges i sons compta amb condicions especialment favorables, pot donar lloc a situacions cinematogràfiques, al marge que el film en pantalla sigui o no d'estil unitari. Heus ací una nota d'optimisme per a la teoria i historiografia cinematogràfica, virtualment qualsevol film pot constituir-se en situació cinematogràfica. També per les noves condicions d'interlocució, desencadenades amb la revolució del vídeo digital i les noves tecnologies de la informació i la comunicació. I és clar per la democratització de l'experiència cinematogràfica, cada cop més a l'abast d'uns interlocutors més i més propers als processos d'escriptura i producció. Malgrat tot la unificació del cinematogràfic i el quotidià roman encara llunyana, ans arreu hom pot constatar com la constant proliferació de la 'cinemato-grafia', del moviment que escriu, tendeix més a l'espectacle cinemàtic que a la situació cinematogràfica.

Quan es parla de pautes de lectura i condicions de comunicació els factors a tenir en compte són en gran mesura els mateixos que en l'escriptura. Sostracció, concentració, igualació, abstracció, contenció i participació atansen a la situació cinematogràfica. Abundància, dispersió, emfatització, figuració, exteriorització i contemplació empenyen vers el cine espectacle. L'interlocutor que busca l'essència del film, que es concentra exclusivament en el discurs cinematogràfic i la seva connexió amb el quotidià, que manté el grau d'atenció pràcticament invariable, que s'esforça a mirar i escoltar més enllà d'allò que se li presenta en imatges i sons, que es preocupa pels detalls, que demana una participació activa i crítica en la relació comunicativa, fomenta la construcció de situacions cinematogràfiques. El receptor expectant d'un flux d'estímul en què predomini el moviment i soroll, que es dispersa pensant en detalls o qüestions de la seva quotidianitat alienes al film, que s'interessa només puntualment pel diàleg, que es fixa exclusivament en la impressió de realitat, que demana sensacions visuals i sonores de gran impacte, que contempla el film com quelcom tancat i acabat, resta més proper al cine espectacle. Les condicions ambientals que parteixen de quietud en foscor i silenci, que respecten les qualitats visuals i sonores del film, que afavoreixen una interlocució còmoda i estable al llarg de tota la comunicació, que conviden a l'abstracció respecte el quotidià i el cinematogràfic, que preserven el valor sensorial de l'experiència cinematogràfica, que promouen un vincle emotiu i alhora intel·ligent amb el film, atansen a la situació cinematogràfica. Els medis de transmissió on es barregen els estímuls cinematogràfics amb altres estímuls sensorials, on prevalen les interrupcions i distraccions, on l'entorn potencia la fatiga i la desconexió, on l'experiència queda adscrita al valor figuratiu i referencial de l'audiovisual, on es remarca el caràcter il·lusori i ostentós del cine, on es busca atraure espectadors acrítics i ensinistrats, impulsen el cine espectacle. La predisposició de l'interlocutor i el context del diàleg són per tant dos eixos en què s'articulen un gran nombre de factors a tenir en compte a l'hora de construir situacions cinematogràfiques. Els exemples anteriors poden donar peu a una àmplia i rica discussió en què a banda de l'escriptura cinematogràfica es tinguin igualment en compte les aptituds d'interlocució i contextos de comunicació, i el possible trasllat d'aquestes consideracions al quotidià. La situació cinematogràfica sorgeix de la voluntat d'unificar el cinematogràfic i el quotidià, per apuntar a aquesta unificació es parteix d'una observació atenta orientada a notar, a advertir, a conèixer i sentir la verdadera naturalesa de la vida quotidiana contemporània. Aquesta observació detallada, duta a terme mitjançant un llenguatge d'imatges i sons, busca despendre's de tot artifici, especialment aquells inherents al cine i societat de l'espectacle, per estimular una recerca de l'infinit, dels veritables potencials de l'ésser humà. La voluntat de lluitar contra tot artifici, apuntant a tota hora vers un més enllà, il·limitat, és per part de qui escriu i llegeix una comunicació cinematogràfica en determinades condicions ambientals, allò que finalment dóna sentit a la situació cinematogràfica.

Fins aquí la recerca es proposa fonamentar el sorgiment d'una nova fenomenologia, l'estil unitari, i d'una nova categoria d'anàlisi, la situació cinematogràfica. En els tres propers blocs, s'estudien els dos grans exemples de la fenomenologia i categoria definides. La segona part d'aquesta recerca s'estructura així a partir de tres grans blocs de caràcter més descriptiu i menys analític: un primer bloc dedicat a l'activitat quotidiana i cinematogràfica de Guy Debord, un segon bloc dedicat a l'activitat quotidiana i cinematogràfica de Robert Bresson, i un tercer bloc dedicat a la interrelació entre ambdós. Els dos primers blocs, poden ésser alhora subdividits en tres seccions, que oscil·len entre la vessant sociològica i la vessant cinematogràfica de cada plantejament. A la primera secció dels dos primers blocs, es repassen conjuntament la biografia i filmografia de Debord i Bresson respectivament. D'acord amb això, la primera secció d'aquests dos blocs comprèn a més de les respectives biografies i filmografies, una descripció general dels seus films, una descripció en profunditat d'un film concebut en el zenit de la fenomenologia, i alguns aspectes remarcables més enllà del propi text filmic. A partir de resseguir la vida discreta i conseqüent d'aquests dos éssers, i la seva filmografia extremadament coherent i personal, emana per a la segon secció en un i altre cas una determinada predisposició envers l'art i el cine. Ja a la tercera secció, partint del paradigma d'unificació que ambdós persegueixen, es presenta una síntesi dels respectius plantejaments entorn el quotidià i el cinematogràfic en la noció de trajectòria cinematogràfica-investigadora. La finalitat general d'aquests dos blocs, és per tant contextualitzar i oferir els grans trets distintius del cinematògraf i la situació, o bé del no cine i el no espectacle. Val a dir que la integració d'aquests dos corpus, es fonamenta en termes generals en una aproximació en certa mesura inèdita a Debord i Bresson, que parteix de la voluntat de remarcar la dimensió cinematogràfica dels treballs del primer i la dimensió social dels treballs del segon. La unificació del cinematogràfic i el quotidià, entre pensament social i cinematogràfic, és llavors el rerefons comú d'aquests dos blocs, que son complementats per un tercer bloc on es reprèn la interrelació entre cinematògraf i situació apuntada a la primera part, al temps que es remarca la doble vessant social i cinematogràfica d'ambdós.

El projecte d'unificació del cinematogràfic i el quotidià de Debord i Bresson, implica un procés d'observació meticolós i atent de l'entorn que tanmateix propugna un cert distanciament, per remetre l'interlocutor a la necessària unificació de les pròpies vivències i medi. En aquest sentit la tasca de contextualització aquí proposada, fixada en un moment molt concret de la cinematografia

francesa i europea, moderna i contemporània, cerca les claus per posar en present la nova fenomenologia i la nova dicotomia sorgides dècades enrere. Tal i com s'argumenta en els tres primers blocs d'aquesta segona part, la trajectòria cinematogràfica-investigadora de Debord i Bresson manifesta una gran sintonia amb el convuls context aquí analitzat, un context que expressa com cap altre les transformacions i contradiccions de caràcter social i cinematogràfic de segona meitat del segle XX. L'estudi de la influència d'aquest context en l'activitat quotidiana i cinematogràfica de Debord i Bresson, i viceversa, no només permet comprendre adequadament el context social i cinematogràfic comú on ambdós viuen i d'on sorgeixen els seus treballs, sinó també la possible vigència de la nova fenomenologia-categoria, que si bé sorgeix d'un context quotidià i cinematogràfic específic, tal vegada faci valer encara la seva idoneïtat enfront d'altres en el lloc i moment actuals

L'exercici de contextualització del quart bloc, en concedir un paper central a les aportacions de Debord i Bresson, busca a més reconsiderar la trajectòria de la cinematografia francesa moderna i contemporània en el seu conjunt, per tal de ressituar l'estil unitari i la situació cinematogràfica en una nova configuració en què adquireixen màxima rellevància. En aquesta nova configuració, el 'cinéma 68' passa a ser un moviment de primer ordre equiparable a l'emergència de la Nouvelle Vague i la política d'autors, i alhora un cas únic en la cinematografia europea i universal, que brinda un marc excepcional per desplegar les interconnexions entre cine art i cine social. Però més enllà d'emmarcar el sorgiment de la situació cinematogràfica i posar en relació l'activitat quotidiana i cinematogràfica de Debord i Bresson, el 'cinéma 68' constitueix en sí un dels màxims exponents de la nova fenomenologia i la nova categoria d'anàlisi, amb un seguit de films i cineastes que de forma dispersa i puntual participen plenament de les seves intencions. El fet de tractar-se de constel·lacions d'autors molt diferents entre sí, amb trajectòries força heterogènies, dificulta la inclusió en l'anàlisi fins aquí proposat. Tanmateix la seva tangència amb l'estil unitari, i la seva significació a l'hora de contextualitzar l'aparició de la situació cinematogràfica, els converteixen en un exemple inestimable d'unificació del cinematogràfic i el quotidià. Allà on l'estil transcendental de Schrader pren com a grans exemples Ozu-Bresson-Dreyer, l'estil unitari i la situació cinematogràfica prenen com a grans exemples Debord-Bresson-cinéma68. Si Schrader considera que Dreyer mai va utilitzar l'estil transcendental de forma completa, aquí es considera el 'cinéma 68' com una constel·lació de films i cineastes que en un moment donat han estat afins a la situació cinematogràfica, sense acabar però de desenvolupar-la del tot.

Ja per acabar, hom podria suggerir la pertinença de cercar projectes d'unificació del

cinematogràfic i el quotidià més enllà del context social i cinematogràfic específic del que emanen les contribucions de Bresson i Debord, en l'emergència per exemple de noves les cinematografies globals i contemporànies. Aquesta possibilitat, a banda d'implicar constel·lacions de cineastes i films encara més divergents dels aquí tractats, quelcom que comporta atansar-se a un context històric i geogràfic molt més ampli, implicaria un treball de redefinició del marc de la pròpia recerca per tal d'evitar la possibilitat de derivar en un magma de cineastes o films dispers i amorf. Però més enllà d'això, emprendre tal via suposaria deixar de banda els canvis en les pautes de lectura i contextos de comunicació que en circumstàncies específiques confereixen sentit a la l'eclosió de situacions cinematogràfiques. Queda per tant a càrrec del lector, i fora del paradigma d'aquesta recerca, cercar noves fórmules per donar sentit a la creació de situacions cinematogràfiques, afinitats en els nous contextos del aquí i ara que, òbviament, s'han de trobar sempre més enllà dels límits del cine espectacle, superant a més es dificultats i riscos en què hom incorre a l'hora d'esgrimir qualsevol etiqueta o judici, fins i tot alguns de tant consolidats com Nouvelle Vague o política d'autors. Dit això, en els darrers punts del segon bloc, sobre Bresson, i en el quart bloc, sobre 'cinéma 68', hom pot trobar consideracions entorn a teoria-pràctica cinematogràfica en la modernitat i contemporaneïtat que tal vegada podrien oferir uns primers indicis de per on emprendre aquesta difícil i necessària tasca.

Biografia de Guy Debord (1931-1994)

Fill de Paulette Rossi y Martial Debord, Guy neix el 1931 en el sí d'una família burgesa resident a París²⁰⁷. Degut a la prematura mort del seu pare i a les nombroses aventures amoroses de la seva mare, creix amb la seva àvia que el trasllada per diferents poblacions mediterrànies. Adquireix fama de jove problemàtic, després d'acabar el batxillerat comença els estudis de dret a la Universitat de París però ben aviat els abandona per esdevenir poeta, revolucionari, escriptor i cineasta. Acabada la II Guerra Mundial s'uneix al grup 'Socialisme o Barbàrie', dirigit per Cornelius Castoriadis, una escissió de la Quarta Internacional orientada a la crítica de les burocràcies com a forma de reproducció de la societat capitalista. L'any 1951 al Festival de Cinema de Cannes entra en contacte amb el lletrisme, moviment revolucionari fundat el 1945 per Isidore Isou, qui parteix de la destrucció de la poesia en mots en favor d'una estètica basada en la lletra i el signe per engendrar una obra polimòrfica i iconoclasta basada en el concepte de creació generalitzada i una fusió de diverses branques de coneixement que van de la teoria de l'art a la inversió de la societat i de la vida (Monsinjon et Saint Chamas, 2006). L'any 1952 en rebuig a la idolatria de la creativitat i els límits en quant a ambicions dels lletristes Guy Debord, G. J. Wolman, J.-M. Mension, i J.-L. Brau funden en secret la Internacional Lletrista, la ruptura definitiva es produeix uns mesos després arran d'un escàndol protagonitzat pels escindits en la recepció de Chaplin a l'hotel Ritz per part de la prefectura de policia (Gauthier, 2001). L'any 1957 Debord participa de la fundació de la Internacional Situacionista, grup sorgit de la fusió de la Internacional Lletrista, el Moviment Internacional per una Bauhaus Imaginista, i el Comitè Psicogeogràfic de Londres, tots ells influïts per les idees de pensadors marxistes com Anton Pannekoek, Rosa Luxemburg, Georg Lukacs o el comunisme dels consells, com també per la voluntat de superar les temptatives revolucionàries d'avantguardes artístiques predecessores com el dadaisme, el surrealisme o el lletrisme. Partint de la necessitat d'alliberar-se de les condicions històriques per a una reapropiació del real, el grup comença preocupat per qüestions relatives a l'art i l'urbanisme per deixar pas progressivament a continguts polítics i revolucionaris cada cop més amplis fins assolir una crítica global de la societat espectacular- mercantil que unida al desig de revolució social actua com a catalitzador de la revolta francesa de maig de 1968. Guy Debord i els situacionistes adquireixen força rellevància a partir del Mai 68 (Jappe, 1998:121). La Internacional Situacionista passa a situar-se al centre de totes les mirades, treu un número de la seva revista amb extensos articles on s'analitza a fons els

esdeveniments i el 1972 s'autodissol. Per la seva banda Debord, amant sempre de la màxima discreció, esdevé més inaccessible encara. La seva negativa a entregar-se a la fama o la rendibilitzar econòmicament la seva popularitat, el fan romandre sempre allunyat dels canals de l'espectacle, convertint-lo en algú definitivament irrecuperable, a diferència de molts altres dels protagonistes i intel·lectuals destacats de la seva època. Durant els anys setanta Debord contrau matrimoni amb Alice Becker-Ho i emprèn una fructífera col·laboració amb Gérard Lebovici, qui a més de reeditar *La societat de l'espectacle* (Debord, 1992) i molts altres textos d'extrema esquerra i dubtosa rendibilitat, produeix els films de Debord, i fins i tot adquireix una sala per a exhibir-los en exclusiva. Ja als vuitanta el misteriós assassinat de Lebovici i la reacció de la premsa fan que Debord retiri els seus films de circulació, a partir de llavors la seva isolació i problemes d'alcoholisme semblen incrementar-se encara més, fins que a finals de la dècada publica *Commentaires sur la société du spectacle* (1988) i el primer volum de la seva autobiografia, *Panegyrique* (1989). Als any noranta gairebé totes les seves obres són reeditades per Gallimard i la premsa parla més que mai d'ell, amb articles que ell cita i comenta amb sarcasme a *Cette mauvaise réputation* (1993), únic volum d'aquesta etapa. El darrer any de la seva vida realitza amb Brigitte Cornad un documental titulat *Guy Debord, son art, son temps* (1995), produït per a Canal+ i estrenat poc després del seu suïcidi el 30 de novembre de 1994.

Filmografia de Guy Debord (1952-1978)

Guy Debord sempre es considera a sí mateix com un cineasta a més d'un teòric, fins al punt de veure en el cine el seu verdader "ofici" (Jappe, 1998:121)²⁰⁸. A la contraportada de l'edició de *La Société du spectacle* de Buchet-Chastel (1967), Debord és definit com a director de la revista *IS* i realitzador d'alguns films fora de circuit, a la contraportada de l'edició de *La Société du spectacle* de Champ libre, (1971), se'l defineix primerament com a cineasta. La seva filmografia consta de sis pel·lícules, realitzades entre 1952 i 1978. Les tres primeres són rarament exhibides, malgrat el primer títol provoca alguns escàndols als anys cinquanta, les tres darreres són una mica més projectades a París durant els setanta i principi dels vuitanta, malgrat no és molta la gent que té oportunitat de conèixer-les, ja que gairebé sempre els plantejaments de Debord escrits sobre paper compten amb millor acollida que aquells escrits sobre cel·luloide. El més cèlebre dels films de Debord és sens dubte *La Société du Spectacle* (1973), adaptació cinematogràfica del llibre homònim, la resta de treballs filmats evoquen a grans trets les seves aventures al submón bohemí de París dels cinquanta, que queda contrastat amb el món cada cop més ignorant, lleig i alienat del

capitalisme (Knabb, 1998, 2003). Tots els films de Debord són enregistrats en 35mm blanc i negre, de durada molt dispar, i d'un caire documental proper al film-assaig (Knabb, 1998, 2003). A nivell visual es componen majoritàriament a partir d'imatges 'recuperades' d'altres creacions, ocasionalment mesclades amb subtítols i marcs de text. A nivell sonor destaca sempre la centralitat del comentari en off, pràcticament sempre a càrrec del propi Debord, puntualment interromput o connotat amb música. En tots els seus films Debord ataca el mitjà cinematogràfic en sí, emprant el llenguatge filmic en contra de sí mateix, desafiant els espectadors a crear les seves pròpies aventures, enlloc de consumir passivament les pseudo-aventures que els són presentades (Knabb, 1998, 2003)²⁰⁹.

L'any 1952 Debord acaba la seva primera obra cinematogràfica, *Hurlements en faveur de Sade*, un film de 75 minuts que en quant a imatge alterna seqüències de pantalla completament en blanc amb d'altres de pantalla completament en negre, i en quant a banda sonora combina cites, observacions sobre la vida dels lletristes, afirmacions teòriques i extensos períodes de silenci, a més d'un llarg seguit de sons escatològics i 'gemecs en favor de Sade'. L'any 1959 Debord ja té enllestit el seu segon film, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, un curtmetratge d'uns 20 minuts de durada 'sobre el pas d'unes poques persones a través d'una unitat de temps més aviat breu' que, juntament amb el film següent, tracta la vida dels situacionistes en l'època, amb imatges que il·lustren les seves derives al Cafè de Saint-Germain-des-Près i altres "Halles" nocturns. L'any 1961 Debord finalitza la seva tercera obra cinematogràfica, *Critique de la séparation*, de nou un curtmetratge d'uns 20 minuts de durada que recull valuoses observacions entorn el món del cinema, amb un títol que remarca la importància que els situacionistes confereixen a la noció de separació. L'any 1973 apareix *La Société du Spectacle*, un llargmetratge de 80 minuts de durada que ofereix una extensa descripció de la concepció d'espectacle; el film és una adaptació cinematogràfica del cèlebre llibre de Debord en què fragments de l'obra llegits de manera singular són combinats amb seqüències de cinema Soviètic o de Hollywood (*Potemkin*, *Ten Days That Shook the World*, *For Whom the Bell Tolls*, *Shanghai Gesture*, *Johnny Guitar*, *Mr. Arkadin*, etc.), anuncis de televisió, imatges de publicitat, pornografia tova, escenes de carrer, material d'arxiu provinent de noticiaris i documentals (entre els quals imatges de l'Espanya de 1936, Hongria 1956, Watts 1965, França 1968, i altres revoltes del passat), i periòdiques interrupcions de rètols amb cites de Marx, Maquiavel, Clausewitz o Tocqueville. Dos anys després de l'aparició del film *La Société du Spectacle* (1973) s'estrena *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"* (1975), un curtmetratge de 25 minuts mitjançant el qual Debord pretén discutir i rebatre tots els judicis tant

a favor com en contra fins llavors apareguts entorn la seva anterior obra cinematogràfica, com també fer alguns aclariments al voltant de la concepció d'espectacle; el film és en sí mateix un bon testimoni de la importància que l'autor confereix al debat d'idees i més concretament a la crítica cinematogràfica, i a la vegada una resposta conseqüent amb el pensament i estil dialèctic que travessa tota la seva obra. L'any 1978 apareix el darrer treball cinematogràfic de Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, un llargmetratge de 100 minuts que pren com a centre la 'vida real', ja no l'espectacle; a diferència de *La Société du Spectacle* moltes de les imatges estan directament rodades per l'autor i el text ha estat escrit expressament pel mitjà cinematogràfic, en aquesta ocasió el comentari inclou cites, al·lusions, referències i evocacions d'un ampli espectre de pensadors com Hegel, Bossuet, Marx, Lautréamont, Saint-Just, Swift, Jomini, Maquiavel, Ariosto, Dante, Li Po, Musil, Shakespeare, Heràclit, Villiers de l'Isle-Adam, Pascal, Stevenson, Omar Khayyam, Alcuino (o Albino), Eclesiastès, Hemingway, Clausewitz, Gracián, Keats, Shelley, Victor Hugo, Sun Tse, Homer, Musset, François Villon, Tucídies, Retz, T'ang, Sorel... la música comprèn el preludi del Quart concert reial primer moviment del *Nou Concert número 11* de François Couperin, i *Whisper not* de Benny Golson interpretada a càrrec de Art Blakey i els Jazz Messengers. A tot això caldria afegir que l'any 1994 Guy Debord i Brigitte Cornand elaboren un treball en vídeo de 60 minuts de durada titulat *Guy Debord, son art et son temps*, emès per televisió poc després del suïcidi de Debord.

L'any 1984 es produeix l'encara avui irresolt assassinat de Gérard Lebovici, amic, editor i financer dels tres darrers films de Debord. Profundament aïrat per la reacció de la premsa francesa envers l'afer, Debord decideix retirar tots els seus films de circulació per un període que es prolonga deu anys, fins la seva mort, heus ací un motiu més pel qual aquests treballs són poc coneguts. La retirada de circulació dels films no impedeix tanmateix l'aparició de nombroses edicions impreses dels seus guions (Knabb, 1998, 2006): *Oeuvres cinématographiques complètes: 1952-1978* (Champ Libre, 1978; Gallimard, 1994) amb els guions il·lustrats dels sis films; una edició separada i comentada del guió de *In girum* (Lebovici, 1990; Gallimard, 1999); el mateix guió de *In girum* traduït per Lucy Forsyth (Pelagian, 1991); traduccions dels altres cinc films fetes per traductors diversos recopilades i fins a cert punt revisades per Richard Parry (ed.) a *Society of the Spectacle and Other Films* (Rebel, 1992); un informe detallat dels films de Debord fet per Thomas Levin a la col·lecció de McDonough (MIT Press, 2002); i *Complete Cinematic Works* (AK, 2003), l'obra més completa al respecte fins al moment, que inclou les noves traduccions dels sis guions realitzades per Ken Knabb a més d'il·lustracions, documents i anotacions extensives. L'any 1994 Guy Debord i Brigitte Cornand elaboren un treball en vídeo de 60 minuts de durada titulat *Guy Debord, son art et*

son temps (1994), força en la línia dels sis treballs filmics anteriors pel que fa a estil però més influenciat a nivell teòric pels *Comentaris sobre la societat de l'espectacle* (Debord, 2003), com “el seu art” es presenta un resum de la pantalla en negre amb silenci del seu primer film, com “el seu temps” una selecció de les imatges més funestes emeses per televisió en els darrers anys (Jappe, 1998:120). En tot cas no és fins l'any 1995 quan mort Debord els films en sí juntament amb aquest nou documental en vídeo tornen a veure la llum, aquest cop a través de la seva difusió per televisió de pagament, circumstància que possibilita una extensiva redistribució de nombroses còpies en vídeo per diferents vies. Una dècada més tard la vídua de l'autor Alice Debord engega un procés de recuperació de l'obra cinematogràfica de Debord que culmina l'any 2005 amb la reedició dels seus films en un cofre de tres DVD. Amb motiu d'aquesta redistribució en format digital, els films són reestrenats en nombroses sales arreu de França a finals de l'any 2005, tornen així a les sales de projecció²¹⁰. Aquest procés de recuperació origina també l'edició de la traducció a l'anglès dels guions i altres documents, que a més de donar lloc al llibre *Complete Cinematic Works* (Debord, 2003), serveix per subtitular les obres en la seva distribució anglesa. La traducció anglesa de les transcripcions completes dels sis films de Debord, és alhora publicada al lloc web Bopsecrets, juntament amb altres obres de Debord i els situacionistes, també traduïdes a l'anglès (Knabb, 1998). Guy Debord és en definitiva un cineasta autor de sis pel·lícules i un treball en vídeo, als que cal afegir una extensa producció bibliogràfica estretament vinculada al món del cine, integrada per nombrosos articles, editorials, cartes, prefacis, comunicats, tractats, traduccions, i no menys de disset llibres, entre els quals destaquen *Contre le cinema* (Dinamarca, 1964), *La Société du Spectacle* (Paris, 1967), i *Oeuvres Cinématographiques Completes, 1952-1978* (Paris, 1978), juntament amb les successives transcripcions i compilacions de crítiques dels seus propis films (Not Bored, 2005). Si bé és cert que en línies generals el treball en vídeo, les diverses creacions visuals, i especialment les sis pel·lícules realitzades per Debord han experimentat una sort molt diferent als seus treballs escrits en paper, infinitament més valorats, tant uns com altres constitueixen aportacions decisives, rigoroses, coherents i vigents no només a l'estudi teòric del cine o al pensament cinematogràfic, sinó al propi llenguatge o pràctica cinematogràfics.

Descripció dels films de Debord

Hurlements en faveur de Sade (Debord, 1952) és un llargmetratge completament desproveït d'imatges i constituït únicament pel suport d'una banda sonora (Debord, 2006:71-73). La pantalla roman blanca durant els diàlegs, dispersats en curts fragments i de durada total no superior als vint

minuts, i en negre durant uns períodes de silencis amb una durada total d'aproximadament una hora, el darrer dels quals consta d'una seqüència final de vint-i-quatre minuts en què la pantalla i sala resten en una foscor i silenci absoluts. Les veus que s'escolten, totes elles inexpressives (Debord, 1964), corresponen a Gil J Wolman (veu 1), Guy Debord (veu 2), Serge Berna (veu 3), Barbara Rosenthal (veu 4), i Jean-Isidore Isou (veu 5)²¹¹. Una part del guió és de creació pròpia, una altra està confeccionada amb frases *détournées* provinents de diaris, de Joyce o del Codi Civil. En suport paper figuren a més quatre cites convencionals, entre cometes, tres provenen d'Isou, extretes respectivament de *Esthétique du cinéma*, una carta a Debord, i *Précisions sur ma poésie et moi*, la quarta és una rèplica del western *Rio Grande* (John Ford, 1950). El film no compta amb cap altre acompanyament o efecte sonor, llevat d'una improvisació lletrista en solo de Wolman que obre la primera aparició de la pantalla en blanc, immediatament després de les dues primeres rèpliques que constitueixen el genèric i tot just abans de començar els diàlegs del film. És important destacar que la *Primera versió del film Hurlements en faveur de Sade* (Debord, 1952), publicada a la revista *Ion* l'abril de 1952, parla d'un film amb imatges enregistrades i expropiades, 'rencontres' on es barregen imatges eròtiques i de policies, fotografies de Debord i altres lletristes, pantalles en negre, pel·lícula malmesa, i rètols en majúscules amb lletres blanques sobre fons negre (Debord 2006:46-58). Aquest document, permet pensar que si Debord hagués pogut tirar endavant el seu projecte inicial, el film resultant no hagués diferit gaire de la resta de la seva filmografia, sovint excessivament associada a les pantalles en blanc o en negre i les llargues seqüències de silenci o gemes d'aquest primer llargmetratge.

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps (Debord, 1959) és un curtmetratge d'uns vint minuts, en format 35 mm blanc i negre (Debord, 2006:486-489). El comentari és dit per les veus indiferents i fatigades (Debord, 1964) de Jean Harnois (veu 1), Guy Debord (veu 2) i Claude Brabant (veu 3)²¹². El fons sonor del genèric, majoritàriament en francès i alemany, és extret dels debats de la tercera conferència de la Internacional Situacionista a Munich. L'acompanyament musical comprèn la suite de ballets *L'Origine du destin* de Haendel i dos temes de Michel Richard Delalande del *Caprice n° 2*, dit també *Grande Pièce*. Una gran proporció del text del comentari integra frases *détournées* extretes de pensadors clàssics, novel·les de ciència ficció, o 'els pitjors sociòlegs de moda'. Segons Debord, 'Per anar a contracorrent dels documentals en matèria de decorat espectacular, cada cop que la càmera arriscava trobar-se amb un monument, aquest ha estat evitat filmant a la inversa el *punt de vista del monument* (...). André Mrugalski és l'autor de la foto filmada en detall dins la seqüència de *détournement* del 'document sobre l'art'. En termes generals, 'Es pot considerar aquest curtmetratge com un seguit de notes sobre

l'origen del moviment situacionista; notes que, en tant que tals, contenen evidentment una reflexió sobre el seu propi llenguatge' (Debord, 1964)²¹³. Com en el primer film de Debord, el projecte inicial i el resultat final del film divergeixen, en aquest cas degut als problemes per aconseguir els drets dels films que es volen utilitzar com a matèria prima pels détournements. Segons un text provinent de la fitxa tècnica del film apareguda a *Contre le cinéma* (Debord, 1964), 'El primer projecte d'aquest documental feia més lloc al détournement directe de plans existents en altres films, provinents del cinema més corrent (...). Aquests casos límit de citació han estat finalment impeditos perquè diversos distribuïdors refusaren de vendre els drets de reproducció, per almenys la meitat dels plans escollits, refús que destruï el muntatge projectat. S'ha fet, en revenja, un ús major d'un film publicitari produït per Monsavon (...)'²¹⁴. Les intencions de Debord en aquest détournement del documental tradicional queden paleses en una carta a André Frankin de gener del 1960 (Debord, 2006:489)²¹⁵. Segons Debord el film es pot dividir en dues parts, en base a la diferència de correspondència entre comentari i imatge, la primera conté la majoria de les frases détournées. El film comença com un documental ordinari, tècnicament mitjà, i es dirigeix suaument vers el poc clar, el decebedor, el contradictori, la pretensió 'ideològica' d'un tema fix. El text apareix cada cop més inadequat i emfàticament engrandit en relació a les imatges, la qüestió és llavors quin és el tema? El tema és la ruptura amb l'hàbit a l'espectacle, una ruptura irritant i desconcertant. Amb el primer blanc el film comença a desmentir-se a sí mateix, erigint-se alhora com a anti-film d'art sobre l'obra no feta i descripció d'un mode de vida sense coherència ni importància. La forma correspon al contingut, el film no busca la descripció de tal o tal altra activitat sinó el centre mateix de l'activitat, què és buit, i de la 'veritable vida', què és absent. Les imatges de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Debord, 1959) son descrites pel propi autor uns anys més tard (Debord, 2006:470-485): façanes d'edificis del barri de Saint-Germain-des-Prés, joves que passen, fotografia de dues parelles bevent vi a la taula d'un cafè estudiada per la càmera a l'estil d'un film d'art, el Papa i altres eclesiàstics, sortida de l'institut de noies joves, policies francesos al carrer, una seqüència com de reportatge televisiu o cinematogràfic on apareixen taules de cafès de Saint-Germain-des-Prés, la nit a les Halles, panoràmica d'una cruïlla de les Halles molt animada i obstruïda de nit, diverses vistes de les Halles de matinada, la Sena a Paris vers l'est, les piles de maons al quai Saint-Bernard, una noia, interior del laberint de maons, sortida de cotxes de policia, l'illa Saint-Louis al crepuscle, dues parelles molt joves que ballen a la platja prop d'un guitarrista, indrets diversos entre la plaça Saint-Sulpice i el carrer Mazarine, la pantalla roman blanca, tràveling en un cafè interromput arbitràriament per rètols, gent que passa pel boulevard Saint-Michel en temps emboirat, una parella a una taula d'un cafè, sorgiment de centenars de policies amb casc al Japó, els murs del correccional de Chevilly-Larue, la pantalla roman blanca,

violents enfrontaments entre obrers japonesos i policia seguits de plans generals i plans en què la policia guanya terreny, la pantalla roman blanca, gent que passa davant les tanques del museu Cluny, carrers de Écoles i Montagne-Sainte-Geneviève seguits de finestres il·luminades en la nit, algunes cases a París, policies anglesos a peu i a cavall reprimint manifestants, la pantalla roman blanca, manifestació de colons a Alger el maig de 1958 seguits dels generals Massu i Salan i d'una companyia de paracaigudistes que marxa vers l'objectiu, De Gaulle parlant des d'una tribuna i donant cops de puny, la pantalla roman blanca, l'heroïna del film publicitari 'Monsavon', la cara d'una noia, càrrega de cavalleria als carrers d'una ciutat, la pantalla roman blanca, cara d'una altra noia, una jove estrella en una banyera, una erupció solar filmada, tràveling sobre la jove estrella dins la seva banyera, l'erupció solar abans interrompuda prossegueix el seu moviment ascendent, al Japó una desena de policies amb cascs i màscares de gas sobre un gran espai ara desallotjat continuen avançant lentament mentre llencen granades lacrimògenes, el dia es lleva sobre un pont de París, lenta panoràmica sobre la plaça des Victoires a l'alba, l'equip del film al voltant d'una càmera, el tràveling a través del cafè ja vist reproduït sense talls però en la presa més dolenta amb nombrosos errors (públic que entra en camp, reflexes d'un projector, ombra de la càmera, panoràmica fuig al final del moviment), la pantalla roman blanca, un cotxe s'atura seguit d'un tràveling òptic vers l'heroïna de 'Monsavon' qui en baixa, dues imatges del 'clap' del film fet pels dons plans ja vistos, cavallers al bosc, la jove estrella de l'anunci ensenya el sabó que s'estima i somriu als espectadors, la pantalla roman en blanc fins vint segons després de la darrera paraula. Aquest primer curtmetratge de Debord comprèn en resum un seguit de notes sobre l'origen del moviment situacionista que en tant que crítica al mode de vida i activitat social hegemònics planteja una deconstrucció del documental ordinari per tal de forçar la ruptura amb l'hàbit de l'espectacle que els propis situacionistes pretenen impulsar.

Critique de la séparation (Debord, 1961) és un curtmetratge de vint minuts en format 35 mm blanc i negre. El film comença amb la veu de Caroline Rittener, qui comenta el tràiler que precedeix el genèric, i cita *Éléments de la linguistique générale* d'André Martinet mentre apareixen els títols (Debord, 1964). El comentari correspon a partir de llavors a Debord, i Rittener passa a aparèixer com una jove que deambula per la ciutat. La música és de François Couperin i Bodin de Boismortier. Les imatges (Debord, 1961) formen un collage a partir de fotografies, textos, còmics, retalls de premsa, filmacions pròpies o d'altres films, rètols i pantalles en negre. Entre aquestes imatges predominen els enregistraments urbans en què sovint es reconeixen indrets de París (Place de la Concorde, La Seine, el centre de la ciutat, el quai d'Orléans, l'allée des Cygnes, l'Arc de Triomf, l'estació de Saint-Lazare, el carrer Havre, Saint-Germain-des-Prés...), motius varis per

evocar el conflicte (imatges bèl·liques, cavallers de la Taula Rodona, dirigents de les nacions poderoses, repressió al Congo, presons...), i imatges fixes o en moviment de la jove Caroline Rittener i d'altres personatges que quan apareixen filmats més directament són gairebé sempre els membres de l'equip tècnic (Mrugalski Largemain, Brabant, Davidson, Straram, Trocchi, Jorn, Wyckaert, Mochot, Bernstein, Debord...). Les imatges son reiteradament sobrecarregades amb subtítols difícils de seguir al mateix temps que el comentari, "La relació entre les imatges, el comentari i els subtítols no és ni complementària ni indiferent. Apunta a ser en sí mateixa crítica"²¹⁶. Aquest segon curtmetratge segueix sens dubte la mateixa línia que l'anterior, de dos anys abans.

La Société du Spectacle (Debord, 1973) és un llargmetratge de noranta minuts en format 35 mm blanc i negre. El film comença amb fotografies i un rètol dedicats a Alice Becker-Ho, acompanyats d'una sonata en re major per violoncel i clavicordi de Michel Corrette titulada *Les délices de la solitude*, que sona en repetides ocasions al llarg del film. Després dels crèdits i la dedicatòria inicial, la veu en off de Guy Debord arrenca amb el comentari, acabat l'octubre de 1973, i enterament compost d'extractes de la primera edició de *La Société du spectacle* (Debord, 1967). La locució es desenvolupa de forma regular al llarg de tot el film, llevat d'algunes breus i puntuals interrupcions, constituïdes per seqüències sonores d'altres films, documental d'arxiu, música, rètols o silencis. Entre les seqüències cinematogràfiques que interrompen el comentari, d'acord amb una nota sobre l'ús de films robats datada de 1989, *Johnny Guitar* (Ray, 1954) evoca els records reals d'amor, *Shanghai gesture* (von Sternberg, 1941) altres ambients aventurers, *For whom the bell tolls* (Wood, 1943) la revolució derrotada, la seqüència de *Rio Grande* (Ford, 1950) evoca l'acció i reflexió històrica en general, *Mr. Arkadin* (Welles, 1955) és primerament inclosa per evocar Polònia però després per suggerir la vida autèntica com hauria de ser, els films russos també evoquen la revolució, els films americans sobre la Guerra Civil i Custer son previstos per evocar totes les lluites de classes del segle XIX i també el seu futur potencial²¹⁷. Els rètols amb lletres blanques sobre fons negre comprenen frases pròpies o cites de Marx, Maquiavel, Clausewitz i Tocqueville. Les imatges que acompanyen el comentari, anuncis de televisió, fotografies de publicitat, pornografia tova, decorats moderns, paisatges, models, vedets, danses, festes... no reflecteixen la lletjor, sinó la bellesa del món i dels films espectaculars, per tal de perfeccionar el comentari teòric (Debord, 2006:1268). En col·lisió amb aquestes imatges en què l'espectacle s'elogia a sí mateix, escenes de carrer o material d'arxiu provinent de noticiaris i documentals, entre el qual imatges d'Espanya 1936, Hongria 1956, Watts 1965, França 1968, i altres revoltes del passat (Knabb, 1996). D'aquesta manera, el film és concebut com una temptativa d'exposar una teoria revolucionària moderna utilitzant l'escriptura cinematogràfica, les possibilitats de la qual han estat fins al moment

escassament alliberades, que alhora pot ser vist com un film històric, de l'oest, d'amor, de guerra, còmic, etc. (Debord, 2006:1271-1276). Basant-se en un llibre que ha marcat profundament la crítica social que mina l'ordre mundial establert, l'adaptació cinematogràfica no emprèn un seguit de crítiques polítiques parcials, sinó que busca una crítica total al món existent, al capitalisme modern i el seu sistema general d'il·lusions. El cine en tant que instrument de representació separada forma part d'aquest món, pel qual la crítica revolucionària ha de mirar d'invertir aquest llenguatge per conferir-li una forma veritablement revolucionària. Text i imatges constitueixen un conjunt coherent, les imatges no persegueixen mai una intenció il·lustrativa i encara menys demostrativa, no cerquen per tant aprofitar les infinites possibilitats de manipulació que ofereix tot muntatge unilateral de documents, de fet es pot considerar que el cine mai podria servir per elaborar demostracions vàlides. L'ús de les imatges és per contra orientat pel principi del détournement, definit pels situacionistes com a comunicació que pot contenir la seva pròpia crítica, quelcom que comporta un tractament insolent dels mitjans de l'espectacle, de les imatges per les quals la societat espectacular es mostra a sí mateixa. A diferència dels dos curtmetratges anteriors el film ja no només xoca en ambients poc habituats a aquesta mena de propostes, de forma cinematogràfica insòlita i vaguetat en el tema, sinó també a l'interior de l'acceptació crítica d'esquerres, a més ja no es parlen d'esdeveniments particulars de forma documental, sinó en tot moment del més general, que permet introduir fàcilment el particular sense haver d'arribar a l'arbitrarietat de la il·lustració (Debord, 2006:1268). Com un llibre dialèctic, el film es caracteritza pel fet que cada idea apunta vers totes les demés, contribuint progressivament a reforçar un punt de vista coherent i concèntric (Debord, 2006:1274).

Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle" (Debord, 1975) és un curtmetratge de vint minuts en format 35 mm blanc i negre. En un rètol intercalat dins els crèdits inicials es pot llegir que les crítiques evocades en més detall al llarg del film provenen de Le Nouvel Observateur, Le Quotidien de Paris, Le Monde, Télérama, Charlie-Hebdo, Le Point, i Cinéma 74, els crèdits acaben amb una cita de Chateaubriand. El comentari en veu en off de Debord és una refutació de tots els judicis entorn el seu film anterior emesos des d'aquests mitjans. Pel que fa a imatge, s'alternen films publicitaris, aparicions públiques de polítics, motius bèl·lics, esdeveniments esportius o del món del cine, vistes del mitjans de comunicació, de la producció industrial, del món universitari, de nebuloses, etc. Hi ha nombroses seqüències de films publicitaris: begudes, bars, àrees de servei, gelats, automòbils, roba interior, grans magatzems, cigarretes, calçat, pantalons, té glaçat...; imatges de polítics com Giscard d'Estaing o Chirac, i sobretot líders portuguesos com Cunhal o Soares, davant els mitjans

de comunicació o en mítings; un discurs del Ministre de l'Interior del Front Populaire, el socialista Salengro, apel·lant a l'ordre, acompanyat d'uns subtítols que parlen del seu tràgic final; imatges bèl·liques, tropes britàniques entorn un túmul i en desfilada, guerra de la Secessió, i sobretot soldats portuguesos, contenint i reprimint les manifestacions d'obriers, puntualment també acompanyades d'uns subtítols on es parla dels consells obrers portuguesos de 1975; imatges del món del cine, entrega de premis al Festival de Cannes, Costa Gavras; imatges dels mitjans de comunicació, una pila de televisions que retransmeten els Jocs Olímpics de Munich, tèlex d'una agència de premsa, instruments tècnics d'una emissora de ràdio, un plató, arribada de corredors ciclistes en esprint i entrega d'un ram al vencedor; imatges del món de la producció, pous de petroli, vaqueria, plataforma petrolífera, el port d'una zona industrial; nebuloses; emplenament de safates i cues per menjar en un restaurant universitari, amfiteatres plens de llicenciats. Fidel a la cita inicial de Chateaubriand, Debord es proposa amb aquest curtmetratge dispensar el seu menyspreu amb economia, els temps que corren i el gran nombre de necessitats així ho requereixen.

In girum imus nocte et consumimur igni (Debord, 1978) és un llargmetratge de cent cinc minuts en format 35 mm blanc i negre. Segons Debord es tracta d'un film subjectiu líric amb un costat molt subversiu i xocant degut al seu marcat caràcter violentament crític-polític, d'una banda la transmissió a l'època de la malaltia de la subversió davant l'horror de la societat actual, de l'altra el pas del temps que ha dut a un altre món encara més lleig confirmant la raó de la crítica més enllà de qualsevol qüestió estètica (Debord, 2006:1410-1422). Pel que fa a la música, *Whisper not* de Benny Golson interpretada per Art Blakey i els Jazz Messengers sona tres vegades, mentre que el preludi del *Quart Concert Reial* primer moviment del *Nou Concert número 11* de François Couperin sona una sola vegada en segon lloc, l'ús de la música és détournat com la resta, amb una intenció positiva lírica i mai distanciada. El comentari ha estat expressament escrit pel film, el tema principal és la vida real, els motius principals són l'aigua per evocar el pas del temps i el foc per evocar el desig de l'absolut, a nivell de textura es busca igualar el so entre les diferents frases i a l'interior de cada frase per tal d'obtenir un discurs monòton i fred, una mica distant però sempre audible. Els films que interrompen el discurs busquen sostenir-lo positivament, encara quan hi ha una certa dimensió irònica, la càrrega de la brigada lleugera vol “representar” de forma pesada i elogiosa una dècada de l'acció de la Internacional Situacionista. Entre les imatges, moltes enregistrades pel propi Debord, destaquen les referències al cine, els exteriors i interiors dels neohabitatges, la indústria i el consum, fotografies d'alguns situacionistes, escenes de taverna, imatges de París i Venècia, diverses seqüències cinematogràfiques i algun còmic, escenes bèl·liques, i altres (Debord, 2006:1334-1409). A l'inici del film, contra-camp del públic d'una sala de cine, cua a

l'entrada del cine, acompanyats de comentaris contra el cine i el seu públic, més endavant dos films publicitaris amb alguns rètols que anuncien quelcom que ha d'arribar pròximament a les pantalles, tràilers de *La Flèche Noire de Robin des Bois* i d'algun western acompanyats de crítiques al cine en veu en off, novament rètol de pròximament en aquesta pantalla; també cap al començament del film, conjunt de neo-habitatges, panoràmica descendent d'un neo-habitatge fins arribar a una “bústia d'idees”, panoràmica similar fins arribar a un automòbil que surt del pàrquing subterrani, més endavant gran conjunt de neo-habitatges; després dels exteriors dels habitatges moderns, diverses imatges de l'interior d'aquests “habitatge d'empleats” acompanyades de comentaris sobre la penosa vida d'aquests, bany i llit, plans tancats de la parella, alguns llibres i els fills, mobiliari del mateix habitatge, un gran llit, la parella sobre un sofà amb un telèfon, fotografia publicitària d'una parella amb nens a casa seva, una parella rep una altra a casa, uns empleats juguen al monopoly amb els seus convidats, una recepció similar amb quatre comensals i dues ampolles, conjunt de comensals mirant la televisió amb interès, sèrie d'empleats servint-se i menjant neo-aliments, parella d'empleats amb els seus nens al bany, tràveling de la família ja mostrada al saló; algunes imatges de producció, fàbriques modernes i residus, més tard fum blanc sortint de les xemeneies d'una fàbrica moderna, abocador de residus de la indústria actual; imatges de la societat de consum, dues clientes en una botiga de roba, consumidora dins un supermercat amb el seu fill empenyent un carret, pla tancat del mateix nen i de la mare somrient, empleats en viatge de negocis en un tren, exposició de neo-aliments industrials, empleada vestida a la moda en un decorat corresponent, parella d'empleats envellint davant el seu automòbil, empleat esforçant-se a travessar els embussos d'una autopista, dos automòbils destruïts enmig d'una autopista, simulacre de xoc fet pels fabricants com a test d'un automòbil amb un maniquí al volant, fotografia publicitària que reconstitueix un ball d'oficials de l'armada de les Índies per una neo-beguda, al centre d'un decorat de fusteria una neo-cervesa recent sortida de la indústria química; diverses escenes de taverna, un grup a la barra d'un cafè al final de la nit, ambient dels bars a Saint-Germain-des-Prés, novament el grup de bevedors a l'alba, dos cotxes de policia s'aturen davant la terrassa del Café des Poètes per tal que els policies en surtin a corre-cuita per identificar la gent, un home entra en una taverna de Saint-Germain-des-Prés i discuteix amb el patró, alguns bevedors filosofen en un antre, tràveling sobre taules ocupades per la mateixa xusma, la porta d'un cafè pobre, gent a un bar situat a una cova, el decorat i el concurriment junts, un encontre a la cova ja vista; fotografies de Debord i altres situacionistes, Debord als dinou i als quaranta-cinc anys, Ivan Chtcheglov, Gil J. Wolman, Robert Fonta, Ghislain de Marbaix, Debord als vint anys, Ivan Chtcheglov dues vegades més, Asger Jorn, Pinot-Gallizio, Attila Kotányi, Donald Nicholson-Smith, panoràmica sobre els participants de la VIIIa Conferència de la Internacional Situacionista a Venècia, Alice i Celeste, Celeste despullada, la cara de Celeste, altres

noies despullades, Ghislain de Marbaix, Robert Fonta, Asger Jorn, seguit de fotografies de Debord als dinou anys, als vint-i-cinc, als vint-i-set, als trenta-un, als quaranta-cinc; els dadaistes en grup, el cardinal de Retz, el general von Clausewitz; diverses imatges de París acompanyades de comentaris sobre la seva destrucció, un mapa general de la ciutat a la fi del segle XIX, diverses fotografies aèries en pla fixe o recorregudes en tràveling, el matí al barri de les Halles, tràveling remuntant la Seine sobre una vista general de la ciutat, seguit de fotografies aèries de París, el VI^e arrondissement vist des de dalt amb la Seine en primer pla, tràveling en un barri parisenc desert a la nit, panoràmica d'una cruïlla de les Halles de nit, panoràmica d'una plaça i edificis a la nit fins les llums d'un cafè obert, retorn de la mateixa panoràmica, la Seine i la punta occidental de la illa de la Cité, l'alba a la rue des Innocents, panoràmica sobre la il·luminació nocturna del boulevard Saint-Germain, façanes de l'illa Saint-Louis de nit, la Seine al centre de París, l'Impasse de Clairvaux, vistes aèries de París vers la plaça Contrescarpe i després remuntant la Seine més enllà del moll de Bercy, una altra vista aèria errant, diferents vistes de la ciutat, una línia de cinturons rodeja l'antic París, algunes vistes del neo-París i altres paisatges arrasats; vista supèrbia de la Florència lliure, tràveling sobre una fotografia aèria de Florència, una florentina, tràveling sobre una fotografia aèria de Florència descendent lentament l'Arno; una casa a l'impasse de Clairvaux, una altra a la rue Saint-Jacques, una altra a la rue Saint-Martin, una altra a les colines de Chianti prop de Florència, una altra dins Florència, una altra a les muntanyes d'Auvergne, postal en relleu de les muntanyes d'Auvergne; nombroses imatges de Venècia, tràveling sobre les aigües en direcció a la ciutat, una dama veneciana, tràveling sobre les aigües al llarg d'un mur, tràveling sobre les aigües d'un canal, tràveling sobre les aigües al llarg dels murs de l'Arsenal, tràveling sobre les aigües sobre l'entrada del port de San Giorgio, vigilants i transport clandestí en un barri obrer, tràveling sobre les aigües en un canal molt estret, un home que travessa cruïlles desertes, tràveling sobre l'aigua de la punta de la Dogana a Venècia, i un llarg tràveling sobre les aigües d'un extrem a l'altre d'un canal de Venècia que un cop passades les darreres cases del canal desemboca en una gran extensió d'aigua buida al temps que en subtítols la frase “À reprendre depuis le début” per tancar el film; seqüència cinematogràfica en què el Zorro queda atrapat en una via i és a punt de ser atropellat pel tren, llarg tràveling acompanyant el desembarcament a la platja de juny de 1944, el Zorro s'enfronta al seus enemics, el Zorro pujant a un tren en marxa i escalant un mur mentre evita el foc enemic, un vell moribund demana al Zorro conèixer la seva identitat just després que la veu en off de Debord anuncia que el film passarà a parlar d'ell mateix; diverses seqüències de *Les Enfants du Paradis* (Carné, 1945), les masses al Boulevard du Crime, conversa entre Lacenaire i alguns propietaris, conversa entre Lacenaire i Garance, entrada de la taverna Rouge-Gorge amb gent de mal aspecte, conversa a una taula de la taverna, Lacenaire arriba a la taverna i li serveixen beguda, conversa

entre Lacenaire i Garance, Baptiste és empès a través de la finestra de la taverna, el patró protesta per la trencadissa però Lacenaire el fa callar; diverses seqüències del còmic *Le Prince Vaillant*, el Príncep entra a la Cova del Temps acompanyat d'una noia, continuació de la conversa entre el Príncep i la noia, el Príncep cavalca vers un lloc misteriós, el Príncep i un company disfressats creuen una ciutat en desgràcia vers el palau, el Príncep passa davant uns incendis, el Príncep travessa una tempesta i es refugia en una taverna on arriben notícies estupefaents, l'alba revela un castell impressionant en una vall entre muntanyes, el Príncep dominat pels guàrdies; diverses seqüències de *Les visiteurs du soir* (Carné, 1942), el diable parla del foc a la gran sala d'un castell amb llar de foc, el diable parla amb uns jugadors d'escacs i els mostra com fer mat, Giles i Dominique es dirigeixen al castell al so de la música “Tristes enfants perdus”, conversa entre Dominique i Gilles a la nit dins el castell, conversa entre Lacenaire i Garance, Gilles encadenat a la presó de *Visiteurs du soir* canta la cançó dels “Tristes enfants perdus”; *The third man* (Reed, 1949) apareix un instant sota un portal; seqüència de pantalla en blanc i veus en off de *Hurléments en faveur de Sade* (Debord, 1952); diverses seqüències de *The charge of the light brigade* (Curtiz, 1936), darrera els estendards els genets emprenen la darrera càrrega, l'estat major rus sorprès per la càrrega frontal ordena disparar els canons que causen nombroses baixes, després de força estona alguns supervivents arriben a la bateria enemiga i planten les seves llances sobre el cos d'un traïdor, la brigada lleugera cavalca vers el camp de batalla en un *remake* (Richardson, 1968); múltiples seqüències bèl·liques, desplegament de dos exèrcits, llarg tràveling acompanyant una tropa de soldats de la II Guerra Mundial que surten d'un carrer adjacent a la vora d'un canal que travessen sota el foc enemic i amb nombroses baixes, la darrera càrrega del 7è de Cavalleria, el regiment de Custer envoltat per indis s'atura i posa peu a terra, el regiment de Custer en cercle és progressivament exterminat pels indis, Custer sol llença els revòlvers i desenfunda el sabre, lents moviments de tropes desplegades per rengleres en un camp de batalla, seqüència d'una batalla naval durant la II Guerra Mundial, salva de tots els canons d'un cuirassat, separació dels cadets de West Point a l'inici de la guerra de Secessió, lectura del text de jurament de fidelitat a la Unió, el comandant ordena als oficials i cadets sudistes de marxar, cuirassats en acció canvien de rumb i reprenen la distància deixant una cortina de fum darrera seu, conversa entre una almirall i un capità a propòsit del combustible que els queda, tràveling des d'un avió que metralla i dispersa les tropes que desembarquen a la platja, desembarcament de tropes escoceses al so de les cornamuses, destrucció i incendis a bord d'un vaixell de guerra on es traslladen nombrosos ferits, el cuirassat s'enfonsa; panoràmica sobre els ministres d'un govern de la Cinquena República, dirigents estalinistes francesos, Mao Tsé-toung vers el final del seu regne; un llarg petó; un gos que refusa muntar a un automòbil; un mapa d'Europa; danses indígenes de Tahití en una platja, danses de la

joventut, més danses de la joventut; pintada en un mur “Ne travaillez jamais!”; dues ciutats Kotoko sobre el Níger; les masses criden a les grades d'un teatre; una noia camina pel carrer de nit, una menor corrompuda, una escolar fuig pels carrers de nit, una noia travessa lentament una porta giratòria; exterior de la presó on van ser assassinats els baaderistes, Andreas Baader i Gudrun Ensslin; una actriu que parla en un film; un conspirador que parla amb la seva companya; jugadors d'escacs; diverses imatges del “Joc de la Guerra” inventat per Debord, tràveling sobre un Kriegspiel on s'enfronten dos exèrcits, alguns plans tancats de combats sobre un Kriegspiel; film anunci que mostra el pas d'un cantant per un decorat modern dels anys trenta; panoràmica sobre un palau de nit, un vell castell, un altre castell, castell del rei Louis II de Baviera; un tren que passa; panoràmica sobre una carta del vell món de l'Imperi Romà a l'Imperi Xinès; rètol que adverteix que els espectadors privats de tot seran també privats d'imatges seguit d'una llarga pantalla en blanc; una desconeguda, una jove amant d'un altre temps i una altra contemporània, altres amigues del passat; el darrer autoretrat de Rembrandt; un mexicà passa a cavall amb un segon cavall de duu el seu equipatge en descens vers la ribera mentre la veu en off cita un poeta de l'època T'ang que parla d'algú que descendeix a cavall; la casa ja vista sota la neu.

Descripció en profunditat de *La Société du spectacle* (1973)²¹⁸

El film comença amb fotografies i un rètol amb una dedicatòria consagrats a Alice Becker-Ho, acompanyats d'una sonata en re major per violoncel i clavicordi de Michel Corrette titulada “Les délices de la solitude”, que sonarà en repetides ocasions al llarg del film. Després dels crèdits, la veu en off de Guy Debord comença a dir els extractes del llibre de *La Société du spectacle* (Debord, 1967) i apareixen les primeres imatges -llevat d'algunes breus i puntuals interrupcions, constituïdes per seqüències d'altres films, documental d'arxiu, música, rètols o silencis, el comentari es desenvolupa de forma regular al llarg de tot el film, per contra les imatges sempre en blanc i negre canvien constantment-; la Terra filmada des de l'espai i un astronauta que surt d'una càpsula; un llarg striptease; pantalles de televisió de la central policial des d'on es controlen les estacions de metro i els carrers de Paris; Oswald rodejat de periodistes i policies és assassinat davant milions de teleespectadors; discurs de Giscard d'Esting, discurs de Servan-Schreiber, interrupció del comentari perquè entrin en so les declaracions de Séguy després de signar els acords de Grenelle, imatges dels obrers que l'escolten en silenci, obrers que mostren el seu descontent i menyspreu, obrers en les cadenes de treball de diverses fàbriques; botigues il·luminades recentment instal·lades al metro; una noia s'aixeca en una platja, fotografia d'una noia estirada a la platja; dos submarins nuclears en

navegació; Castro parlant davant les càmeres de televisió i davant una multitud; un portaavions que carrega i llença míssils, bombardejos aeris al Vietnam; astronautes a la Lluna amb una bandera i en moviment; agitació entorn la Borsa; gendarmes antidisturbis (CRS) que avancen; un policia a cavall colpeja amb una porra un home assegut a un banc; striptease de diverses professionals; una parella estirada a un llit mira la televisió; treballadors immigrants de la construcció al peu dels grans edificis de La Défense on treballen i panoràmiques dels mateixos edificis; la Terra filmada des de la Lluna; un rètol on es diu que es podria reconèixer algun valor cinematogràfic al film si aquest mantingués el mateix ritme però que això no passarà; un regiment de guàrdies blancs marxa sota el foc d'una metralladora contra un destacament de partisans durant la guerra civil russa, comentaris irònics dels partisans, el guàrdies blancs continuen avançant en ordre malgrat les baixes i preparen les baionetes, partisans impressionats per la decisió dels seus enemics es retiren de la primera línia de foc, comentaris dels partisans que volen retirar-se i d'un comissari que els insta a no abandonar els camarades i reprendre els seus llocs, el regiment tsarista perfectament alineat s'atansa al front dels Rojos malgrat les nombroses baixes per metralladora, tres partisans llencen granades que maten el cap i l'estendard dels blancs; rètol on s'insta a expropiar a l'espectacle i als expropiadors espectaculars allò que han pres a la realitat tot dient que el món ja és filmat i que ara es tracta de transformar-lo²¹⁹; dues pintures de postes de sol en ports per Claude Le Lorrain; belles cares femenines; seqüència musicada de *Johnny Guitar* on es parla dels somnis i l'amor en relació a l'alcohol; rètol amb una cita de *Prolegòmens a la Historiоfilosofia* de August von Cieszkowski que parla de la teoria i pràctica de l'art i la filosofia; intervencions de Marchais i Mitterrand que s'aplaudeixen recíprocament, intervenció de Servan-Schreiber, Marchais en una pantalla de televisió; multitud fent cua per entrar a una sala de cine; la càmera s'allunya de la fotografia d'una noia nua, panoràmica sobre una altra noia; el president Pompidou de visita al Saló de l'Automòbil admira un cotxe presentat sobre un pedestal giratori; sèrie de noies en banyador; fàbrica de Marghera contaminant l'aire de Venècia, fàbriques i automòbils contaminant Mèxic, amuntegament de deixalles davant l'església de Saint-Nicolas-des-Champs, l'aigua bruta de la Seine; llarga seqüència de disturbis a Watts, incendis, acció de les forces de l'ordre, detencions; una companyia d'antidisturbis francesos s'entrenen a les casernes per combatre als carrers, successió de maniobres dels antidisturbis francesos que assalten la barricada d'altres policies disfressats de radicals; Mao Tsé-toung rep paternalment Nixon a Pequín, al Vietnam helicòpters que metrallen tot el que es mou per terra, sacerdot beneint un submarí nuclear de la flota anglesa; acumulació d'automòbils esforçant-se en va per circular ràpid; Johnny Halliday actua i es tira per terra mentre el seu públic gemega, els Beatles baixen d'un avió per ser acollits per joves entusiastes i fotògrafs, Eddy Mitchell canta i provoca satisfacció general, Dick Rivers canta, Marilyn Monroe durant el rodatge del seu

darrer film inacavat, François Mitterrand, Marilyn diverses vegades; obrers alemanys surten de la fàbrica poc després de l'ascensió al poder de Hitler, moment en què algú els llença pamflets clandestins que agafen i llegeixen; un comboi de camions duu els antidisturbis francesos que van a peu; al Vietnam les tropes rastregen el terreny i fan presoners; Hitler seguit en *tràveling* travessa els rangs dels seus partisans i puja a una tribuna monumental; Brejnev i altres alts buròcrates sobre una tribuna a Moscou observen les desfilades dels seus súbdits, un tanc gegant maniobra i mostra totes les seves possibilitats d'ús en el transcurs d'uns exercicis de l'OTAN; files d'automòbils que esperen una ocasió per avançar, menjar espectacular, pintura antiga, mobiliari modern, noies exòtiques presentades en gàbies, un metro arriba a l'estació; derrocament d'estàtues del sostre d'una església veneciana; dues tahitianes sobre un veler, típica “living room” del moment amb *tràveling* cap a la televisió que en constitueix el centre, sèrie de models nues o poc vestides, nous models d'automòbils exposats davant una multitud respectuosa, fabricació industrial de pastissos de crema després de la racionalització de la pastisseria, cotxes de carreres en competició en un circuit; Mao amb els seu oficial més proper Lin Piao, Stalin a la tribuna aplaudit per un Congrés monolític, desfilades de la població a la Plaça Roja, un gran retrat de Lenin present enmig de la festa; d'una estàtua colossal de Stalin a Budapest destruïda pels treballadors hongaresos insurgents només en queden les botes; panoràmica d'una noia fins la seva feliç cara; seqüència sobre l'activitat d'una fàbrica que produeix embalatges on “acondicionar” mercaderies; música de Michel Corrette per acompanyar els rètols d'un diàleg imaginari entre Buenaventura Durruti i els mariners revolucionaris d'*Octubre* a propòsit de les penúries de la vida proletària; vaixells de guerra a alta mar, desembarcament de marines francesos i anglesos a Shangai, un marine dels Estats Units controla vianants xinesos, soldats francesos rebutgen la massa, soldats anglesos patrullen, filferros espinats que protegeixen la frontera de les Concessions vigilats per la infanteria colonial francesa, soldats britànics tancant una porta de les Concessions; turistes visiten Paris dins cotxes vitrificats i vaixells òmnibus mentre els seus guies comenten allò que hi ha a veure; rètol on s'expressa com la societat fundada en el treball industrial esdevé insana, sorollosa, lletja i bruta com una fàbrica; gran conjunt arquitectònic modern; rètol amb una cita dels *Manuscrits de 1844* de Marx on es parla de com l'obrer retorna a les caveres pagant i a títol precari; antidisturbis francesos; maquetes i construccions arquitectòniques recents d'un complex de vacances de mar i muntanya, alçament del nou barri de La Défense a l'oest de la regió parisenc; rètol que parla d'un entorn construït a corre-cuita pel control repressiu i el benefici com a decorat inflamable que esdevé més fràgil envers el vandalisme i els incendiaris; creuer Aurora remunta la Neva al final de la nit per fer desembarcar la companyia a l'alba; la Torre de Babel; successió d'arquitectures i paisatges en un quadre primitiu italià; Johny Guitar cavalca per l'Oest desèrtic fins arribar a un saló de joc grandios on entra i

demana un got al cambrer de la barra, dins el bar de la casa de joc de *Shangai Gesture* un conversa entre un europeu i una noia que no vol ser reconeguda i qui en reconèixer el lloc el descriu com a malèfic i oníric; obrers treballen en una fàbrica de pneumàtics; llarga seqüència d'una multitud de vacances a Saint-Tropez, parelles davant receptors de televisió i una “cadena d'alta fidelitat”, la comitiva de Saint-Tropez, noies que passegen a pit descobert; avions que s'enlairen i aterren a un portaavions; figures d'enamorades com records; a la barra del saló Johnny Guitar i Vienna juguen a rifar-se del gelós Dancing Kid sense deixar clar si es coneixien o no, una patrulla de cavalleria franquista seguida d'un esquadró passen lentament i sense veure-la prop d'una metralleta de partisans dissimulats a la serra a *For whom the bell tolls*, al Palau d'Hivern a punt de ser atacat un petit rellotge amb forma de mussol autòmat gira el cap per indicar la mitjanit mentre entra la música de Michel Corrette; fotografia de Debord acompanyada d'uns subtítols on es diu que en no poder ser l'amant seductor dels seus temps farà de dolent i aixafa festes; seqüència de *Shangai Gesture* en què Omar es presenta a la senyoreta Smith de forma presumptuosa i poètica acabada amb panoràmica sobre una carta astronòmica titulada “Rivoluzione della Terra”; detalls del tríptic d'Uccello *La batalla de San Romano*. Brejnev i els principals buròcrates sobre la tribuna acompanyats dels mariscals de servei; rètol amb cita de *Histoire de la Russie depuis les temps plus anciens* de Soloviev relativa al silenci que envolta les cròniques de guerres i tractats de pau com també la vida de la cort; muntatge d'atraccions que combina la seqüència de *Potemkin* en què els mariners es neguen a afusellar els seus camarades i unes estudiants que celebren haver aprovat; regiment de cavalleria en el moment en que empunya el sabre per emprendre la càrrega; assemblees revolucionàries dins edificis ocupats durant Mai 68; el general Sherida entra a cavall a un fort de la frontera on es reuneix amb el seu antic company esdevingut coronel qui li encomana una arriscada missió alhora que es pregunta per allò que escriuran els historiadors; Jurament del Joc de la Pilota; cerimoniosos àpats xinesos a la concessió internacional de Shangai; professionals dels valors en plena activitat a la Borsa de Paris; combats de carrer recents a Holanda, Irlanda i Anglaterra; tres dones negres ballen; hidroavió al mar i avió que s'enlaira; rotació de la Terra filmada de lluny; entra en so la Internacional cantada per un destacament de marins de Constadt que ataquen a baioneta sota el foc de l'artilleria, proletaris en els dies de revolució a Barcelona i Petrograd, llarga batalla de la guerra de la Secessió, mapa del Palau d'Hivern sobre el qual un llapis marca els eixos de l'atac, mapa del Palau de les Tulleries el 1792, seqüència cinematogràfica en què un missatge arriba tard per prevenir els republicans que els franquistes estan al corrent de l'ofensiva que han emprès, continuació de la mateixa batalla de la guerra de la Secessió, els marins de Cronstadt prossegueixen victoriosos el seu atac, el Palau d'Hivern assaltat, la colònia Vendôme abatuda, entra la música de Michel Corrette seguida de fotos de Marx i Bakunin acompanyades d'un subtítol que parla de l'exili

i les males companyies en relació al partit; desfilada de la infanteria de l'exèrcit roig, imatge de Trotsky. rètol sobre la incompatibilitat entre sindicats i partits especialitzats jeràrquics que defensen un capitalisme d'estat com a propietat d'una burocràcia totalitària i consells que volen abolir per complet la societat de classes, continuació de la desfilada de l'exèrcit roig amb carros d'assalt acompanyats de canons i míssils, a les escales d'Odessa les tropes tsaristes disparen sobre els manifestants, un míting de l'esquerra unitària on els estalinistes i els seus aliats ocupen la tribuna i la sala, discurs de Mitterrand, discurs de Marchais, rètol amb cita irònica de *Remarques sur la récente réglementation de la censure prussienne* de Marx a propòsit del funcionament de la burocràcia; Brejnev i altres governants estalinistes reben flors, quadres sindicalistes a la fàbrica de Renault, durant Mai 68 obrers tancats a Renault pels seus sindicats veuen passar radicals naïfs comandats pels seus propis buròcrates; Stalin parla, força estona; seqüència ficcionada d'un míting dels comunistes de Hamburg on un militant denuncia la crema del Reichstag com una provocació nazi, desvetlla les intencions de dissoldre el seu partit, i revela quan ja és massa tard per evitar la guerra civil que “Hitler és la guerra”, l'oficial de policia qui assisteix a la reunió la declara dissolta, antidisturbis alemanys envaeixen la sala colpejant amb porres els assistents que canten *La Internacional*; un oficial nazi, el general Franco; tancs alemanys en acció, oficials de les Brigades Internacionals, el batalló Lincoln, en subtítols una estrofa de la cançó *El Valle del Jarama*; partisans espanyols perseguits per soldats franquistes es defensen al cim d'una darrera colina, agrupament dels presoners polítics en un camp de concentració alemany; davant un gran conjunt arquitectònic de la regió parisenca una nena petita solitària fa girar una atracció de fira; la plaça de la Concorde il·luminada, els sostres de París; rètol que parla de la pertorbació de la pau social ocasionada pels situacionistes; barricades de Mai 68, combats nocturns i incendis; entra la música de Michel Corrette, la rue Gay-Lussac a l'alba, la tribuna de la gran assemblea dins la Sorbonne, tràveling sobre la gent del *Comité Enragés-Internationale situationniste* i Debord; continua la música, rètol amb un comunicat del 16 de maig de 1968 que crida a l'ocupació de fàbriques i la formació de consells obrers; continua la música, una assemblea escolta un orador l'octubre de 1917, la façana oest de la Sorbonne amb una pancarta en favor de l'ocupació de fàbriques i els consells obrers signada pel Comité Enragés-IS; continua la música, ports, estacions i fàbriques paralitzats per la vaga; continua la música, rètol que anuncia que no tornarà cap més de maig fins la fi del món de l'espectacle en què no es recordi el grup; continua la música, Christian Sébastiani, Debord, Patrick Cheval, en subtítols una frase en anglès sobre la petita banda de germans feliços; continua la música, inscripció sobre un fresc, finestres de la Sorbonne il·luminades de nit, el Palau d'Hivern de nit, pamflets llançats des de la sala Jules-Bonnot, obrers russos de *Octubre* traslladen paquets de pamflets a mesura que son impresos, cartell en un mur contra la societat espectacular-mercantil;

continua la música, rètol amb un fragment d'una carta de Maquiavel a Francesco Vettori sobre la sed de conquesta i victòria; continua la música, alguns aspectes de la Sorbonne ocupada, amb una pintada en un mur on es llegeix “corre ràpid, camarada, el vell món és darrera teu!”; continua la música, rètol amb una llarga frase dels *Souvenirs* de Tocqueville que parla de la revolució i la construcció d'un nou món; continua la música, barricada en flames de nit, subtítols que diuen que el foc no s'apaivagarà fins que faci un amb la fusta i li comuniqui la seva pròpia naturalesa; rètol amb un extracte de *Le Sabotage* de Émile Pouget que parla de la necessitat imperiosa que origina els atacs a màquines, acaba la música; les forces del manteniment de l'ordre en acció als camps de Flins i els carrers de Nantes, joves del lumpen proletariat defensen els terrats de la rue Saint-Jacques; carta de Polònia, carro blindat atac per esvalotadors s'incendia, massa insurgent escala el portal d'un palau; dins un cafè de Tànger una dona es dirigeix a una taula on pregunta a un home si la reconeix i li diu que es tracta de Polònia; rètol amb una declaració dels obrers francesos al míting fundacional de la Internacional el 1864 on diuen que resten espectadors impotents mentre un cop més Polònia és recoberta de sang; combats als carrers d'Itàlia, Lenin pronuncia un discurs, a Itàlia policies en jeep carreguen contra la massa, antidisturbis de la RFA a peu, tancs russos repelen obrers alemanys a Berlín el juny de 1953; llarga seqüència nocturna en què la policia americana carrega contra esvalotadors negres, en subtítols algunes frases que parlen del contingut de l'experiència en curs com una obra que desapareix tot enfonsant-se juntament amb allò que nega²²⁰. Rètol sobre la necessitat de dur a terme nombrosos assalts més d'importància similar al de Mai 68 per tal de destruir completament la societat; un oficial ordena carregar el setè regiment de cavalleria, frases de Arkadin abans de brindar per l'amistat, Ivan Chtcheglov i Asger Jorn, continua la càrrega de cavalleria, després del fracàs de l'atac precedent l'oficial ordena carregar els regiments cinquè i sisè, frases de Arkadin abans de brindar pel caràcter, després d'un nou fracàs l'oficial ordena carregar el darrer regiment que resta en reserva; rètol amb reflexions de *Campagne de 1814* de Clausewitz entorn la inseparabilitat entre teoria i pràctica.

Més enllà dels films

Dins la filmografia de Debord poden distingir-se quatre fases, una primera d'arribada al cinema, la segona d'autoreflexió cinematogràfica constitutiva de la Internacional Situacionista, la tercera marcada per l'afany de filmar la teoria situacionista, i la darrera que ve a ser un balanç panegíric (Coppola, 2006:34-70). Aquestes quatre fases es corresponen força amb els primers temps de col·laboració amb diferents persones o grups afins, Isidore Isou i els lletristes (1951), Asger Jörn

i la Internacional Situacionista (1957), el productor cinematogràfic i fundador d'edicions 'Champ libre' Gérard Lebovici (1971). *Hurlements en faveur de Sade* (1952), és en paraules del propi Debord una obra cinematogràfica que depèn de les complexes motivacions lletristes i participa doncs plenament de la fase de descomposició del cine en la seva forma més extrema, concebuda sense voluntat de desenvolupaments positius, llevat algunes al·lusions programàtiques (Debord, 2006:349-350). Els dos curtmetratges següents, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) i *Critique de la séparation* (1961), poden considerar-se esbossos dels primers experiments teòrics i pràctics dels situacionistes, orientats en tot moment a la construcció de cada instant mitjançant l'ús unitari dels mitjans situacionistes (Debord, 2006:326-237). Aquests dos curtmetratges venen a ser per tant un equivalent cinematogràfic del *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (Debord, 1957), document preparatori de la cèlebre conferència d'unificació que dona lloc a la constitució de la Internacional Situacionista, l'any 1957. En aquests dos curtmetratges hom troba ja una complexa barreja de metratge propi i expropiat, còmics i músiques igualment détournées, imatges eròtiques i policials, pantalles en negre, pel·lícula deteriorada, fotografies de Debord i els seus afíns, bandes sonores amb comentaris en off, rètols amb frases desconcertants, i tota la resta d'elements presents al llarg de tota la filmografia de Debord i de fet ja previstos al 'Premier scénario jamais tourné de *Hurlements en faveur de Sade*', publicat per la revista *Ion* l'abril de 1952 (Debord, 2006:46-58). A partir de llavors, una dècada consagrada al grup i la revista Internacional Situacionista, deu anys dedicats al desenvolupament de les teories i pràctiques situacionistes, en què les preocupacions de caire artístic o formal queden cada cop més impregnades per la lluita de classes i els posicionaments revolucionaris. Si Karl Marx tanca les *Tesis sobre Feuerbach* (1845) dient que els filòsofs no han fet sinó interpretar el món de diverses maneres però que ara es tracta de transformar-lo, els situacionistes sintetitzen les seves *Thèses de Hambourg* (1961) dient que L'I.S. ha de realitzar ara la filosofia (Debord, 2006:585-586); on Tristan Tzara afirma en el seu *Manifeste Dada* (1918) que pel moment l'art no ha fet més que decorar la vida però que ara vol transformar-la, Debord i Vaneigem conclouen un article sobre la poesia moderna afirmant que la nostra època no ha de seguir la línia d'*escriure consignes politiques* sinó d'executar-les (Debord, 2006:619). Aquest llarg període d'allunyament del contacte amb el cel·luloide, en què tanmateix Debord dedica nombrosos treballs sobre paper a la reflexió entorn el llenguatge cinematogràfic, acaba amb l'esperada adaptació cinematogràfica de *La Société du spectacle* (1973). En aquest film, els anys de renúncia a l'escriptura cinematogràfica son justificats per un rètol on s'affirma que allò que l'espectacle ha pres a la realitat ha de ser retornat, per tal que els expropiadors espectaculars siguin al seu torn expropiats, i el món, ja filmat, pugui ésser ara

transformat (Debord, 2006: 1206). El retorn a l'escriptura cinematogràfica és per tant concebut com un mitjà d'exposició i discussió pública dels treballs situacionistes, un debat crític amb partidaris i detractors que es prolonga amb *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"* (Debord, 1975). Aquest tercer curtmetratge, temptativa de fonamentar una base comú per a la crítica cinematogràfica i la crítica social de la burgesia, cerca com sempre una correspondència perfecta entre les propostes cinematogràfiques i revolucionaries de Debord, entre forma i fons. El darrer film de Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni* (Debord, 1978), segueix en la línia de reivindicar una línia d'acció concreta, un llarg camí amb nombroses trobades i topades, que justifica la coherència d'una trajectòria cinematogràfica i vital sempre consagrada a la lluita contra l'organització social, amb una tendència vers la generalització i la radicalització que fan de la lluita contra l'art i el cine cada cop un element més consubstancial de la lluita contra la societat de classes. Segons s'explica en aquest darrer film, des d'un primer moment Debord considera bo consagrar-se a capgirar la societat, tot actuant d'acord (Debord, 2006:1351-1352), titllant de bell aquell moment en què es posa en moviment un assalt contra l'ordre del món (Debord, 2006:1386). Hom pot parlar en definitiva d'algu qui ha fet dels seus treballs cinematogràfics un mitjà de lluita contra el cine, amb un film de 1952 que comença proclamant la mort del cine, un film de 1959 que crida a la destrucció de totes les formes alienades de comunicació inclòs el cine, un film de 1961 que assenyala que la funció del cine és presentar una coherència falsa i isolada com a substitut d'una comunicació i activitat absents, un llibre de 1964 titulat *Contre le cinéma*, un film de 1973 que parla del cine com a espectacle dels expropiadors, un film de 1975 que argumenta com resulta impossible criticar la societat sense criticar el seu cine i viceversa, un film de 1978 que dedica els primers vint minuts a atacar el cine i més en concret els seus hàbits i espectadors. En darrera instància però, cal tenir sempre en compte que els treballs cinematogràfics Debord no s'orienten ni a renovar ni a destruir el cine, com tampoc fer anti-cine, sinó essencialment lluitar contra l'espectacle (Coppola, 2006:119-121). Cal llavors tenir molt present com s'entén aquesta lluita dins i fora del mitjà cinematogràfic. Observar no només en els films en sí, sinó encara més enllà d'aquests com s'entén aquesta unificació teòrica i pràctica a través de totes les seves aportacions, dins i fora l'àmbit estrictament cinematogràfic, com un projecte vital, com una manera global de concebre la unitat forma-fons, patent tant en la trajectòria cinematogràfica com biogràfica de Debord, ens permet aprofundir en l'estil cinematogràfic que aquesta lluita contra l'espectacle adopta, fixar-nos simultàniament en el 'què' i en el 'com' es vol comunicar.

Les aportacions cinematogràfiques de Debord, es poden posar en relació per exemple amb

altres experiments per donar usos desviats als enginys o innovacions tècniques orientats a la captació i reproducció del real, del viscut. En aquest sentit, convé destacar en primer lloc una gran passió pel magnetòfon, palesa entre altres en la conferència *Histoire de l'Internationale Lettriste* enregistrada el desembre de 1956, una intervenció en una conferència sobre el surrealisme el novembre de 1958 al Cercle Obert de París Debord, el *Missatge de la Internacional Situacionista* elaborat a partir d'extractes de textos anteriors a començament de 1959, o la difusió de *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne* el 17 de maig de 1961 davant un grup de recerca sobre la vida quotidiana reunit per Henri Lefebvre al Centre d'Etudes Sociologiques del CNRS. Aquestes intervencions per via magnetòfon, sovint originàries d'escàndols i incomprensió en la seva difusió pública, on els assistents esperaven escoltar algú en directe, busquen no només donar un ús desviat a les tecnologies d'enregistrament i reproducció de sons, sinó sobretot millorar la comunicació, evitant certes distraccions, derivades d'una intervenció de viva veu, per tal de circumscriure l'interès de la comunicació a la forma-contingut que es pretén tractar. En contrast amb aquests experiments sonors, en el camp de la reproductibilitat de la imatge, es pot destacar les reticències de Debord a ser fotografiat, tal i com reflecteix el fet que se'n conservin poques fotografies, o fins i tot que en aquestes el seu retratat sembli esdevenir cada cop més eteri conforme passa el temps (Guégan, 1981).

A banda dels mecanismes d'enregistrament i reproducció de sons i imatges, Debord demostra a través dels seus films gran sensibilitat per les condicions de la societat urbana contemporània. De fet, els seus treballs cinematogràfics recullen el bagatge dels estudis de psicogeografia, teoria de la deriva, i urbanisme unitari que els situacionistes duen a terme sobretot durant els primers anys d'activitat, com a herència directa dels lletristes. A l'apartat 'Definicions' del primer número de la revista *Internationale Situationniste*, publicat el juny de 1958, es diu que la psicogeografia és l'estudi dels efectes del medi sobre el comportament afectiu, la deriva l'experiència continua i experimental de pas precipitat per una sèrie d'ambients variats, i l'urbanisme unitari una teoria per la construcció integral d'un medi dinàmicament lligat a les experiències de comportament (Debord, 2006:358-359). Aquestes tres nocions, lligades sempre a l'experiència i el medi, tenen gran pes en els films de Debord, en especial per via de les successives cròniques de la 'destrucció de París', extensament documentada amb fotografies aèries i imatges de carrer al film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), però també a través dels nombrosos plans enregistrats des d'una embarcació d'una ciutat d'urbanisme tant particular com Venècia, inclosos també en aquest darrer film. En termes generals, els situacionistes consideren que el procés històric d'atomització i dispersió de les masses treballadores es concreta perfectament en una disciplina tant

moderna com l'urbanisme. La crítica a l'urbanisme, duta a terme mitjançant diferents escrits, maquetes i experiments, pretén llavors denegar a aquesta disciplina la seva suposada condició neutra, per subratllar com les ciutats i perifèries es conceben cada cop més com llocs perquè la gent circuli o bé es quedi reclosa en espais aïllats, com ara l'habitatge o el cotxe. L'urbanisme, com el cine, no és concebut perquè la gent es trobi, dialogui, es comuniqui i doni respostes col·lectives als seus problemes, sinó més aviat tot el contrari. La proposta dels situacionistes enfront a aquests models d'urbanisme i cine, passa per la comunicació directa i horitzontal. Allà on l'urbanista o el cineasta aposten per una comunicació mediatitzada per experts, que disposen dels mitjans i coneixements tècnics necessaris per mostrar als espectadors allò que només poden contemplar sense possibilitat de transformar, els situacionistes busquen un ús de la ciutat i dels films que origini i alhora apunti la comunicació, la concentració, la dialèctica. Els elements urbanístics, igual que les imatges i sons, han de ser llavors pensats per ambdós emissor i receptor, en un intercanvi d'idees i experiència no predefinit, obert, que permeti en tot moment desviar els usos dels elements de partida per donar-los una perspectiva unitària.

En relació a les expressions artístiques contemporànies, Debord concep l'artista com algú que aconsegueix la funció de dotar la societat d'instruments conceptuals o artístics per explicar-se ella mateixa, i l'art modern com el testimoni d'una destrucció de tota expressió artística (Debord, 2006:579). Debord es nega rotundament a aconseguir les funcions socials d'intel·lectual o artista, de contribuir a qualsevol expressió artística mercantilitzada i tota activitat política especialitzada, tal i com assenyalava al final del seu text *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne*. El seu objectiu és dur a terme una crítica unitària i total, ferotge i irreconciliable vers la societat espectacular i el mode de vida de promoció. Això el situa també més enllà de qualsevol forma d'expressió artística de caire intel·lectual o conceptual, el fet de recórrer sovint a tàctiques de provocació i escàndol són concebuts com una reivindicació tant dels fins com dels mitjans, les seves contribucions tant teòriques com pràctiques busquen sempre criticar i desbordar les fronteres dels dominis artístics i culturals, a la recerca d'una construcció espai-temporal unitària que permeti realitzar un acord superior de forma i contingut (Debord, 2006:348). La situació, sistema dinàmic d'un medi i d'un comportament lúdics, no pot ser per tant entesa com una forma especialitzada d'activitat artística política, sinó com una crítica dialèctica permanent a la relació entre teoria i pràctica, que en determinades circumstàncies, mai unívocament, pot concretar-se en la performance, la pintada, la barricada, la manifestació, l'ocupació, l'expropiació, el consell, el pamflet, el llibre, el film, etc.

Finalment, les aportacions sobre paper són sovint els treballs de Debord que compten amb més reconeixement, i una font més des d'on aprofundir en els seus treballs cinematogràfics. Gràcies a aquests escrits hom pot copsar nombrosos episodis de la seva vida, de la seva relació amb diferents col·lectius i persones afins, i de les seves contribucions teòriques. Òbviament d'entre els seus escrits més llegits és *La société du spectacle* (1967), material de partida pel film homònim. Debord també participa de la redacció d'altres textos clau a l'hora de sintetitzar els plantejaments situacionistes, com ara *The Decline and the Fall of the 'spectacular' commodity-economy* (1965) o *De la misère en milieu étudiant...* (Khayati, 1966), i en una llarga llista d'estudis sobre diferents matèries o lluites revolucionàries de diferents països i èpoques, principalment publicats en la revista Internacional Situacionista. A tot això cal afegir la publicació de nombrosos escrits directament relacionats amb el llenguatge cinematogràfic, sobretot de teoria i crítica cinematogràfica, i en especial dels llibres *Contre le cinéma* (1964), que inclou fitxes i guions dels tres primers films així com descripció d'alguns projectes que en general encaixen força amb allò que es faria després, *In girum imus nocte et consumimur igni*, un text escrit expressament pel film, i *Oeuvres cinématographiques complètes*, on s'inclouen els guions dels seus films. Per tot plegat, per aprofundir en la trajectòria cinematogràfica de Debord, resulta indispensable examinar a fons el conjunt dels seus treballs, siguin escrits sobre pel·lícula o sobre paper. Treballs que cronològicament poden emmarcar-se en els períodes de col·laboració amb els lletristes (1951-1957) i la Internacional Situacionista (1957-1972), i un llarg període posterior de creació bàsicament individual, que podria dividir-se en dues etapes batejades per Kaufman (Debord, 2006) com 'nou teatre d'operacions' i 'encara més inaccessible' (1972-2005). És en aquest darrer període, més concretament entre 1972 i 1978, quan Debord duu a terme la major part de la seva filmografia, dos llargmetratges i un curtmetratge que tanmateix mai podrien ser entesos sense remetre's al conjunt de la seva trajectòria investigadora, des de començament dels 1950s fins a començament dels 1990s. La trajectòria cinematogràfica de Debord, no pot ser per tant entesa si no posant-la en relació amb una trajectòria investigadora de més gran abast, un trajectòria de la qual no es desvia en cap moment, i dins la qual els films tenen el seu propi pes.

El cine segons Debord i els lletristes

Com s'ha dit, l'any 1951 al Festival de Cannes té lloc la trobada entre Guy Debord i els lletristes d'Isidore Isou, qui projecten entre crits del públic el film *Traité de Bave et d'Eternité* (Isou, 1951), un llargmetratge de 120 minuts que combina collages d'imatges recuperades i

deteriorades amb una banda sonora composta exclusivament de sons onomatopèics i diversos monòlegs. L'obra es situa entre el dadaisme i el futurisme italià, propera a *Ursonate* de Kurt Schwitters, amb la càrrega iconoclasta dels dadaïstes i els primers surrealistes, dirigida a l'autodestrucció de les formes artístiques, fonamentada en la idea que l'art tradicional ha mort, i defensora del détournement com a alternativa, pràctica que consisteix en fer collages a partir d'elements ja existents utilitzats per a noves creacions (Gauthier, 2001). D'acord amb les idees lletristes el film aspira a superar la divisió entre artista i espectador, entre vida i art, per desmuntar el món i reconstruir-lo sota el signe de la creació generalitzada. Arran d'aquesta trobada Debord s'interessa i apropa progressivament a aquest grup, continuador de la via de l'autodestrucció de l'art iniciada per Baudelaire, perseguïdors de la reducció de la poesia a la lletra, i que a més de fer algun que altre film publica una revista de cinema lletrista anomenada *Ion*, alhora que protagonitza alguns escàndols, entre els quals es compten repetits sabotatges al festival de Cannes (Jappe, 1998:63-79). Òbviament Debord no participa directament de la creació d'aquest primer film lletrista, que no obstant ja diu força de la orientació que seguiran els seus futurs treballs, i que a més serveix com a excusa perquè l'autor entri en contacte amb els lletristes, quelcom clau en la posterior trajectòria d'una i altra part. Tal és l'efecte de la trobada que Debord entra a formar part del moviment lletrista i només un any més tard presenta a Cannes el seu primer treball cinematogràfic, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), un film de 75 minuts que en quant a imatge alterna seqüències de pantalla completament en blanc amb d'altres de pantalla completament en negre, i en quant a banda sonora combina cites, observacions sobre la vida dels lletristes, afirmacions teòriques i silencis, amb una seqüència final de 24 minuts de silenci i obscuritat totals. A diferència dels 2 o 3 films lletristes precedents, Debord no mostra ací cap mena de preocupació estètica en la seva creació, malgrat aquesta s'emmarca clarament sota les influències dels lletristes.

L'art segons Debord i els lletristes

El lletrisme és un moviment revolucionari fundat el 1945 per Isidore Isou que parteix de l'afany de destrucció de la poesia en mots en favor d'una estètica basada en la lletra i el signe per engendrar una tradició polimòrfica i iconoclasta centrada en el concepte de creació generalitzada i una fusió de diverses branques de coneixement que van de la teoria de l'art a la inversió de la societat i de la vida (Moinsinjon et Saint Chamas, 2006). El lletrisme sorgeix, entre altres, de la preocupació davant la idea que l'art, que en principi hauria de ser un llenguatge de la comunicació, ha dut a constatar la impossibilitat de comunicar-se (Jappe, 1998:63-79). D'acord amb els

plantejaments lletristes històricament l'art modern pot donar-se per acabat amb el dadaisme i el surrealisme, darrers passos de la fase activa de descomposició i autodestrucció del llenguatge: si bé és cert que l'alliberament de l'art va passar en algun moment per la seva destrucció, arribats a cert punt continuar amb aquesta destrucció deixa de tenir sentit, la veritable avantguarda esdevé llavors la desaparició de l'art, la seva dissolució en tots els aspectes de la vida quotidiana. En base a això els lletristes s'autoproclamen veritables hereus de les avantguardes artístiques de primera meitat del segle XX, quelcom que explica l'extremada proximitat entre les pràctiques dels lletristes i les dels primers surrealistes: rebuig al treball, aspiració vaga a la revolució, afirmació de la subjectivitat, gust per les escissions i exclusions, afició pels llocs de mala reputació... (Gauthier, 2002). El concepte lletrista és la construcció de "situacions poètiques" i de nous estats afectius que es corresponguin amb la recerca d'una nova manera de viure, que aboleixi la separació entre l'art i la vida, a partir d'aquí neix una necessitat de crear ambients i generar estils de vida acord amb un art de canvi, conscienciat respecte la irreversibilitat i la unitat de les accions humanes. Dins el lletrisme mereix especial atenció la figura del seu fundador Isidore Isou²²¹, francès d'origen romanès eclèctic i polifacètic, poeta, escriptor, artista plàstic, creador visual i sonor, crític i autor cinematogràfic, autor de treballs en fotografia i teatre, filosofia, teologia, ètica, tècnica, matemàtiques, arquitectura, química, física, medicina, lingüística, semàntica, gramàtica, psicologia, psicopatologia, erotologia, economia política, etc. L'extensa obra d'Isou (Monsinjon et Saint Chamas, 2006) és sens dubte una de les temptatives més radicals per constituir un sistema de pensament integral regit pel mètode de creació generalitzada. Nascut el 29 de gener de 1925 a Botosani, Romania, Isou presenta ja de ben jove una intensa passió per la lectura: Dostoievski als 13 anys, Karl Marx als 14, Proust als 16...; a partir de 1942 comença a treballar en el lletrisme i el mètode de creació integral, el 1945 arriba a París escapant dels nazis, en aquesta ciutat entra en contacte amb l'ambient literari de la ciutat, dóna a conèixer les seves innovacions, i s'instal·la per viure i treballar fins al final de la seva vida. Acabada la II Guerra Mundial, Isou comença a desenvolupar les primeres manifestacions lletristes, que progressivament s'estenen per poesia, música, i pintura, fins sobrepassar l'àmbit estrictament estètic per obeir a una intenció de canvi radical del conjunt de la societat. L'any 1949 amb *Traité d'économie nucléaire. Le Soulèvement de la Jeunesse* esdevé el primer en parlar del potencial revolucionari dels joves, l'any 1950 inventa la hipergrafia, sistema d'escriptura integral que aplica al conjunt de les arts. El 1951 enllesteix el film *Traité de Bave et d'Eternité*, on anuncia la destrucció progressiva dels valors del cinema, manifestada mitjançant la disjunció entre imatge i so, i el cisellat dels fotogrames, com a expressions de la fi dels films sobre pel·lícula. Un any més tard d'acabar aquesta obra pren el film-debat com a renúncia definitiva a la pel·lícula per concentrar-se únicament en el debat dels espectadors, el 1952 inaugura l'era dels films hipergràfics amb *Amos ou*

Introduction à la métagraphologie, aquell mateix any Guy Debord i alguns altres lletristes opten per escindir-se del grup d'Isou. A partir de llavors Isou comença a treballar en la meca-estètica, una barreja de mecànica i art, el 1956 publica *Introduction à l'esthétique imaginaire*, on enceta el nou territori formal infinitesimal o imaginari, el 1959 inventa l'afonisme o art del silenci poètic-musical, l'any 1960 concep el quadre supertemporal en base a la idea que l'obra assolida és la negació de les obres per fer, ja al 1991 continua creant i inventa un art més enllà del concret i l'imaginari al que anomena "excoordisme", el 2000 fa una conferència a la Sorbona sobre la imaginació en els diferents camps del saber, el 2003 acaba *La Créatique ou à la Novatique (1941-1976)*, mor el juliol del 2007. Malgrat la profunda influència exercida per Isou i els lletristes sobre Debord, aquest emprèn la seva pròpia trajectòria a partir de 1952, quan participa de la fundació la Internacional Lletrista.

Els films dels lletristes

Ja des dels seus inicis, el lletrisme para gran atenció al cinema a través de la figura d'Isidore Isou, gran aficionat al cinema, habitual de la "Nouvelle Cinémathèque Française", autor de diversos articles i llibres sobre cinematografia, a més d'un film que segons algunes opinions sintetitza plenament les avantguardes cinematogràfiques que el succeïren (Paul, 1993). Amb *Traité de bave et d'éternité* (Isou, 1951), s'inaugura una nova era d'hermetisme, concentració i destrucció en el cinema sorgida de la materialització de les definicions de *Esthétique du cinéma*, en un flux discrepant de seqüències sonores i visuals que renuncia a tota "ideologia narrativa" per intentar mostrar allò que considera veritablement important, que com en la poesia no és el conjunt, poema o mot, sinó les partícules, la reducció a la lletra, la desestructuració i esquarterament del pla en cinema. Segons Isou, la cinematografia ha de passar d'un període inicial de construcció i amplificació al període de cisellat, replegament i parcel·lació, a la recerca de les pràctiques fonamentals de l'art, que en el cas del cinema són la fotografia, el raspat del suport, i el treball amb partícules físico-químiques. L'any 1952 Isou publica el *Manifeste du Cinéma Discrepant* per defensar el seu film *Traité de Brave et d'Eternité*, en aquest manifest afirma que cal "trençar la unitat dels dos pilars del film, el so i la imatge i presentar-los en oposició l'un a l'altre... Anar més enllà del sincronisme harmònic, vers l'antisincronisme del muntatge discrepant"²²². Isou estableix un període d'amplificació o ampliació com la fase d'expansió de les tècniques i temàtiques cinematogràfiques que va des del seu origen fins els films surrealistes, dins aquest període es donen la invenció la càmera i posterior perfeccionament de l'òptica, així com el tractament de tota mena

de temàtiques de manera quasi enciclopèdica. Al mateix temps, Isou ret un homenatge a tots els qui considera que han innovat dins el món del cinema: germans Lumière, Méliès, Griffith, Chaplin, Clair, Eisenstein, Von Stroheim, Flaherty, Buñuel i Cocteau, després del qual planteja trencar amb la fase expansiva per permetre una renovació a través del replegament sobre les aportacions passades. El nou cinema anomenat cisellant ha de destruir les seves bases referencials per donar a conèixer la bellesa destructiva, a nivell pràctic això comporta desmantellar la sincronia entre imatge i so, i intervenir directament sobre la pel·lícula, per acabar-se plantejant si és possible fer films sense pel·lícula. Amb el muntatge discrepant so i imatge son tractats de manera autònoma, sense relació significant; a *Traité de bave et d'éternité* (Isou, 1951) per exemple el so pot provenir d'un cor lletrista barrejat amb una història d'amor intercalada dins un manifest per un nou cinema, mentre la columna visual presenta una successió d'imatges banals: Isou vagant pel bulevard Saint Germain, films militars recuperats de les deixalles de l'exèrcit francès, exercicis de gimnàstica, Isou en companyia de personalitats com Cocteau o Cendrars... en aquest primer film lletrista l'autor recorre al cisellat de fotogrames per modificar, raspar, i pintar directament sobre la pel·lícula. Muntatge discrepant i cisellat anuncien la mort d'una certa idea de cinema, proclama que veurà continuïtat amb *Le film est déjà commencé?* (Maurice Lemaître, 1951), que sota el principi de "syncinéma" disposa per primera vegada en el cinema actors en viu dins la sessió qui confereixen al film projecció més enllà de la pantalla. A partir d'ací Isou elabora una estètica cinematogràfica profunda que veurà la llum el 1952 amb un número especial de la revista *Ion* dedicat al cinema, la idea és reemplaçar la realització cinematogràfica per un film-debat on dels diàlegs entre espectadors sorgeixi un debat constructiu edificat sobre la destrucció del film. Aquell mateix any apareixen *L'Anti-concept* (Gil J. Wolman, 1952)²²³ i *Hurlements en faveur de Sade* (Debord, 1952), totes dues conformades per una successió de pantalles blanques i negres, *Tambours du jugement premier* (François Dufrêne, 1952), on la imatge és completament suprimida en favor d'un film únicament sonor, i un seguit de projectes no realitzats com el cinema nuclear de Marc'O, o realitzats amb retard com *La légende cruelle* (Gabriel Pomerand, 1952). No obstant els desacords dins el grup són cada cop més importants i el mateix 1952 Debord i Wolman funden en secret la Internacional Lletrista per allunyar-se de l'esfera d'influència d'Isou, la ruptura definitiva no triga en arribar. A partir de llavors, el cinema lletrista evoluciona cap a la hipergrafia, *Amos ou Introduction à la métagraphologie* (Isidore Isou, 1953) és el primer film hipergràfic de la història, en renunciar definitivament a la pel·lícula per compondre's d'una successió de nou fotogrames marcats amb pintura que relaten la vida de l'autor mentre dins la sala de cinema un orador llegeix un manifest per la metagrafologia, primer nom per a la hipergrafia (Monsinjon et Saint Chamas, 2006). El cinema hipergràfic és per tant un nou llenguatge compost d'un conjunt de signes visuals i sonors organitzats

segons les lleis de l'amplificació que més endavant descompon les seves pròpies aportacions per negar-les en el cisellat, i anys més tard és desenvolupat en obres com *Episodes* (Roland Sabatier, 1969), *Narrations* (Roland Sabatier, 1969), i *Phrases* (Roland Sabatier, 1980). Isou sobrepassa el món dels signes concrets de la hipergrafia en inventar un sistema de notació basat en signes imaginaris al que anomena infinitesimal, construccions conceptuals que l'espectador posa en joc mentalment per mitjà d'una proposició oberta, una frase, imatge o enunciat, alguns exemples de films infinitesimals són *Un soir au cinéma* (Maurice Lemaître, 1962, parcialment imaginari), *Les Preuves* (Roland Sabatier, 1969) i *Adieu Méliès* (Roland Sabatier, 1969). Amb el cinema supratemporal, Isou ressegueix el camí traçat pel film-debat i convida l'espectador a participar de la creació del film a través de posar a la seva disposició suports verges, quelcom que a més de trencar amb la noció d'autoria única, permet gaudir de total llibertat sense límits temporals o de durada. El cinema supratemporal esdevé així el suport ideal pel desplegament de l'art imaginari, amb *Le Film sup ou la salle des idiots* (Isidore Isou, 1960), l'autor proposa al públic crear el seu propi film, per a tal efecte posa a disposició d'aquest pedaços de pel·lícula, quaderns i diferents suports, el mateix succeeix amb *Pour faire un film* (Maurice Lemaître, 1963) i *L'Auberge espagnole* (Isidore Isou, 1965). El *Manifeste de l'Excoordisme ou du Téïsynisme mathématique et artistique* (Isidore Isou, 1991) amplia l'art infinitesimal per sistematitzar les extensions i coordinacions concretes i vastes del infinitament gran i infinitament petit, s'enceta així un cinema que en comptes d'ocupar-se del imaginari com fa l'infinitesimal considera un més enllà d'aquest, un inimaginable interminablement divers i variat en les expressions dels continents i continguts que agrupa un seguit d'obres sota la designació d'excoordisme. Els films excoordistes són rars i difícils de trobar, sovint prenen la forma d'una proposició proliferant irrealitzable i inimaginable, l'obra acostuma a ser un índex per un univers que sobrepassa infinitament el concret i l'imaginari.

En termes generals, a banda evidentment de *Hurlements en faveur de Sade* (1952), els films de Debord i els situacionistes romanen al marge de les principals aportacions al cinema d'Isou i la resta de lletristes com ara el cisellat, el syncinéma, la hipergrafia, el cinema infinitesimal, imaginari o supratemporal, i l'excoordisme. La intenció dels situacionistes és intervenir directament sobre la vida quotidiana, però no des de l'àmbit separat de la producció artística i cultural. Tanmateix, totes aquestes aportacions del lletrisme problematitzen de per sí la separació entre art i vida, entre creador i espectador, entre el film i la vida, de manera que si bé és cert que en els seus films els situacionistes no demostren l'interès dels lletristes per intervenir directament sobre la pel·lícula o plantejar-se si és possible fer films sense pel·lícula, a nivell conceptual la distància entre uns i altres no és tant gran, tal i com demostren les repetides crítiques al cinema recollides en els films de

Debord, i sobretot l'adopció i centralitat del concepte de situació poètica. A nivell formal, a més, hi ha un aspecte en què els films de lletristes i situacionistes coincideixen plenament, el muntatge discrepant, el desmantellament de la sincronia entre imatge i so que duu al tractament d'aquests dos pilars de manera autònoma, sense relació significant, en una nova era d'antisincronisme inaugurada per Isidore Isou amb *Traité de bave et d'éternité* (1951), que esdevé amb el temps una de les característiques fonamentals dels films de Debord i la resta de situacionistes.

La fi de l'art en els situacionistes

L'any 1952, en rebuig a la idolatria de la creativitat i els límits en quant a ambicions dels lletristes, Guy Debord, G. J. Wolman, J.-M. Mension i J.-L. Brau funden en secret la Internacional Lletrista, la ruptura definitiva es produeix uns mesos després, arran de l'escàndol protagonitzat en una recepció de Chaplin a l'hotel Ritz a càrrec de la prefectura de policia (Gauthier, 2001). La Internacional Lletrista segueix en la línia d'oposar-se a qualsevol forma convencional de cultura, també en el seu estadi més modern: "No és només retornar al passat allò que és reaccionari, fins i tot els objectius culturals 'moderns' són al cap i a la fi reaccionaris en tant que depenen de formulacions ideològiques d'una societat passada" (Debord et Wolman, 2006). La impossibilitat d'un art autònom marca així la fi de l'art entès com a successió de diferents estils, la història de l'art esdevé un bé de consum més, l'obra no pot aspirar ja a perdurar o conservar-se més que com a mercaderia d'intercanvi, "(...) l'art no pot seguir essent justificat com una activitat superior, ni tant sols com una activitat compensatòria vers la qual un pot honorablement consagrar-se." (*Ibid.*), cal acabar amb les nocions d'obra i autor, "És de fet necessari eliminar totes les restes de la noció de propietat personal en aquesta àrea. L'aparició de noves necessitats fa antiquats els treballs prèviament 'inspirats'" (*Ibid.*). Només cinc anys després de la fundació de la Internacional Lletrista, el 1957, es funda la Internacional Situacionista. Els primers anys d'activitat es desenvolupen dins el món artístic, sota les premisses de "l'urbanisme unitari", l'experimentació per crear "nous ambients" i una civilització del joc, i l'elaboració d'una "ciència de les situacions" com a resposta a l'espectacle i la no-participació, la base d'operacions és la vida quotidiana i el seu entorn urbà, a transformar. Durant aquest temps Jorn i Debord produeixen junts dos llibres de collages. El 1958 apareix el primer número de la revista de la "Internacional Situacionista", que arriba a un màxim de dotze números el 1969, i que fins 1961 versa sobretot entorn qüestions d'urbanisme i psicogeografia. En aquest mateix període Debord fa els seus migmetratges *Sur la passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), i *Critique de la séparation*

(1961). Pels situacionistes els intents burgesos de conservar l'art com a objecte mort de contemplació impossibiliten una experiència sensorial i intel·lectual que faci trontollar quelcom tant dintre com fora de l'ésser humà, cal concebre l'experiència artística com una experiència més de la vida quotidiana, unint vida i art, entenent que l'art ja només pot valer per crear situacions, i atacant qualsevol reducte de la ideologia de l'art com a expressió subjectiva: "És necessari destruir la memòria en l'art. Minar les convencions de la seva comunicació. Desmoralitzar els seus fans. Quina tasca! Igual que en la èbria visió borrosa, la memòria i llenguatge del film es fonen en negre simultàniament. A la fi, la miserable subjectivitat és invertida en una certa mena d'objectivitat: una documentació de les condicions d'incomunicació." (Debord, 1961)²²⁴. Mica en mica es gesta en el grup allò que possiblement més caracteritza i destaca de la crítica a l'art i la cultura plantejada per aquest corrent, el fet que no es restringeix als estrictes límits del seu 'submón especialitzat' sinó que intenta erigir-se com a crítica radical i absoluta a la societat en el seu conjunt. L'any 1961, la marxa de Jorn i la dimissió de Constant l'any anterior, afegides a una sèrie d'expulsions i escissions, redueixen l'organització a un nombre mínim, les qüestions d'art i urbanisme són gradualment rellevades a segon terme per ser reemplaçades per continguts polèmics i revolucionaris més amplis. Si durant el lletrisme i els primers anys del grup els situacionistes s'han mantingut propers al socialisme utòpic, en tant que confien la transformació de la societat a la transformació de les consciències dels individus que la integren, a partir d'aquest moment l'afany revolucionari es precipita per atansar-se a postulats marxistes, a la recerca de canvis estructurals. Els membres de la Internacional Situacionista estan decidits a transformar les condicions materials d'existència per forçar la superació de les contradiccions entre forces productives i relacions de producció, es passa així a prioritzar la transformació la realitat, equiparant això a la transformació dels individus i les consciències. Arribats a cert punt resulta inviable transformar l'art i la cultura com a esferes separades sense canviar la societat de dalt a baix, això comporta posar fi de la cultura com a activitat separada encarregada de representar la unitat de la vida. La necessitat de canvi en l'art i la cultura passen a orientar-se vers la necessitat de canvi en el conjunt de la societat i viceversa: "No podem desafiar mai cap forma d'organització social sense desafiar totes les formes de llenguatge d'aquella organització" (Debord, 1959)²²⁵. Es tracta per tant de posar en pràctica el pensament de Hegel i Marx, i en especial de la famosa onzena tesi de Feuerbach sobre la filosofia, extensible de retruc a qualsevol activitat humana conscient o inconscient, tal i com s'afirma en un rètol del film *La Société du spectacle* (Debord, 1973), "Allò que l'espectacle ha pres a la realitat, cal que li sigui reprès. Els expropiadors espectaculars han de ser al seu torn expropiats. El món ja està filmat. Es tracta ara de transformar-lo (Debord, 2006:1206)²²⁶. Aquesta tendència a la radicalització persisteix fins el cèlebre Mai 68, sublevació sense precedents a la França contemporània en què els

situacionistes assumeixen un paper destacat²²⁷. A partir de llavors, Debord continua amb l'activitat revolucionària fins els seus darrers dies de vida, dins i fora la Internacional Situacionista, tal i com suggereix el seu darrer film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), un film on Debord comença prometenent no fer mai cap concessió a les idees dominants ni als poders existents, i acaba dient que “L’hora d’assentar el cap no arribarà mai. A REPRENDRE DESDE EL PRINCIPI”.

El détournement

Un dels grans trets distintius que caracteritza els films dels situacionistes és com s’ha vist el muntatge discrepant, l’altre és sens dubte el détournement, una pràctica àmpliament abordada a la *Guia per a usuaris del détournement* (Debord et Wolman, 2006), document que assenta les bases a partir de les quals els situacionistes confeccionaran els seus films, amb una sèrie de premisses ratificades a *(Els situacionistes i les) Noves formes d’acció contra la política i l’art* (Viénet, 2006), com també a *Notes sobre la utilització de pel·lícules robades* (Debord, 2000:71-73), textos on precisament es cita el primer document de l’any 1956. Els principis teòrics a partir dels quals els situacionistes realitzen els seus films queden per tant ja recollits a la *Guia per a usuaris del détournement* confeccionada per Guy Debord i Gil J. Wolman l’any 1956 (Debord et Wolman, 2006)²²⁸. D’acord amb aquest document, “L’herència literària i artística de la humanitat hauria de ser emprada per fins de propaganda partisana. És necessari, per descomptat, anar més enllà de qualsevol idea de mer escàndol.”. Això es pot fer de la següent manera: “Qualsevol elements, no importa d’on siguin trets, poden ser utilitzats per a fer noves combinacions (...) dos objectes són reunits (...) sempre es forma una relació (...) (per) alterar el significat d’aquests fragments en qualsevol camí apropiat (...) (i) concebre una etapa paròdica - seriosa on l’acumulació d’elements ‘detournats’ (...) expressarà la nostra indiferència vers un original insignificant i oblidat (...)”. Per a fer noves creacions, “El plagi és necessari (...) la poesia ha de ser feta per tothom”. Hi ha diferents tipus de détournement: “El détournement menor és el détournement d’un element que no té importància per sí mateix i que per tant extreu tot el seu significat del nou context en el que ha estat situat.” En els films dels situacionistes preval “El détournement enganyós, també anomenat détournement de proposició-premonitòria, (que) és per contra el détournement d’un element intrínsecament significant, que deriva en un nou abast pel nou context”, aquí es proposa com a exemple una seqüència d’un film d’Eisenstein, “Els treballs extensius détournats seran per tant compostos habitualment per una o més sèries de détournements enganyosos o menors.”. També es parla de “ultradétournement, és a dir, les tendències del détournement d’operar en la vida social

quotidiana.”. A banda de les tipologies es donen quatre lleis sobre l’ús del détournement, una que és essencial i s’aplica universalment, i les altres tres que són només aplicables en la pràctica a elements détournats enganyosament. Segons els autors, “Les primeres conseqüències visibles de l’ús extensiu del détournement, a banda del seus poders de propaganda intrínsecs, seran la revifalla d’una multitud de llibres dolents (...) una transformació extensiva de frases o treballs plàstics (...) facilitat de producció”, en addició “El détournement no només condueix al descobriment de nous aspectes del talent (...) una col·lisió frontal amb totes les convencions socials i legals (...) una poderosa arma cultural al servei d’una lluita de classes real. El barat dels seus productes és l’artilleria pesada que travessa totes les Muralles Xines de la comprensió”. “Les idees i creacions en el reialme del détournement poden ser multiplicades a voluntat”, aquí els autors proposen aplicar el détournement a pòsters, discs, emissions de ràdio, escriptures metagràfiques (“hàbil perversió de la forma clàssica de novel·la”), títols, arquitectura, urbanisme, roba... i finalment al cine: “Seria una bona idea reutilitzar d’aquesta manera molts títols de vells films deteriorats dels quals no roman res, o de films que continuen alleujant les ments de la gent jove en els cineclubs”. Pels autors, “És obvi que en el reialme del cinema aquest détournement pot assolir la seva major efectivitat i, per a aquells preocupats per aquest aspecte, la seva major bellesa. (...). Els poders del film són tant extensius, i l’absència de coordinació d’aquests poders és tant enlluernadora, que virtualment qualsevol film que estigui per sobre la miserable mitjana pot proporcionar material per polèmiques sense fi entre espectadors o crítics professionals. Només el conformisme d’aquesta gent els impedeix descobrir encants igualment cridaners i defectes igualment enlluernadors fins i tot en els pitjors films. Per tal d’obrir-nos camí en aquesta absurda confusió de valors, podem observar que *Birth of a Nation* de Griffith és un dels films més importants de la història del cinema degut a la seva riquesa en innovacions. D’altra banda, és un film racista i per tant no mereix en absolut ésser mostrat en la seva forma actual. Però la seva prohibició total podria ésser vista com a rebutjable des del punt de vista del domini secundari, però potencialment més digne, del cinema. Seria millor detourar-la com a conjunt, sense ni tant sols alterar el muntatge, afegint una banda sonora que fes una poderosa denúncia dels horrors de la guerra imperialista i de les activitats del Ku Klux Klan, que continuen als Estats Units encara avui.[...] Tal détournement –un de molt moderat– és en darrer terme no més que l’equivalent moral de la restauració de pintures antigues als museus. Però la majoria de films només mereixen ésser tallats a trossos per compondre altres treballs”. Un altre exemple de détournement aplicat als films que els autors imaginem és el que resultaria de combinar la reutilització de la frase d’una tragèdia grega de Sòfocles posada en boca de Robespierre, i a continuació una frase de Robespierre posada en boca d’un camioner en un bar de carretera, en una seqüència cinematogràfica de caire neorealista.

La fi de l'art i el cine en els films de Debord

Ben al principi de *Hurléments en faveur de Sade* (Debord, 1952) hi ha un breu passatge referit a la fi del cinema: “Just quan la projecció era a punt de començar, Guy-Ernest Debord havia de pujar a l'escenari i fer alguns comentaris introductoris. Si ho hagués fet, hauria dit simplement: ‘No hi ha film. El cinema és mort. No és possible fer més films. Si ho desitgen, podem passar a una discussió’” (Debord, 1952)²²⁹. Encetar un film amb tal proclama sintetitza ja prou categòricament l'actitud i els propòsits amb què Debord arriba i successivament retorna al medi cinematogràfic. El primer film de Debord combina llargues seqüències de pantalla completament en blanc amb altres de pantalla completament en negre, acompanyades la major part del temps de llargs períodes de silenci i gemecs, al seu curtmetratge de 1959 apel·la a la destrucció de totes les formes alienades de comunicació, inclòs el cine, en el seu curtmetratge de 1961 afirma que la funció del cine és presentar una coherència falsa i isolada com a substituïts d'una activitat i comunicació sempre absents, l'any 1964 els guions dels seus tres primers films apareixen publicats sota el títol *Contre le cinéma*, el seu film de 1975 ataca la crítica cinematogràfica en tant que baluard d'una societat i un cine que ell rebutja, el seu film de 1978 comença amb una declaració d'intencions que rebutja fer cap concessió davant el públic i el cine al qual aquest està acostumat, després de més de vint minuts d'atacs a l'espectador cinematogràfic i els seus hàbits, la veu en off de Debord afirma: “No desitjo preservar res del llenguatge d'aquest art desfasat, excepte potser el contraplà de l'únic món que ha observat i un *travelling* a través de les idees efímeres d'una era. M'enorgulleixo d'haver fet un film a partir de qualsevol deixalla que es trobés a mà; i trobo divertit que la gent qui se'n queixarà són qui han permès que les seves vides senceres estiguin dominades per tota mena de deixalla” (Debord, 1978)²³⁰. La concepció de l'art i el cine expressada en els films de Debord queda prou evidenciada a *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), un film que evoca les experiències lletristes i els orígens del moviment situacionista: “Va ser la disposició externa de la nostra història, on uns pocs van posar en pràctica un qüestionament sistemàtic de tots els treballs i diversions d'una societat, una crítica total a la seva noció de felicitat. (...). Aquesta gent també van ridiculitzar la ‘profunditat subjectiva’. La única cosa que els interessava era una expressió concreta satisfactòria de les seves pròpies vides” (Debord, 1959)²³¹. Tal i com s'ha dit, en aquest segon film Debord parla ja no de la mort del cinema sinó de la seva destrucció: “Hi ha actualment gent que s'enorgulleixen de ser autors de films, igual que altres foren autors de novel·les. Són encara més endarrerits que els novel·listes perquè no s'adonen de la descomposició i

esgotament de l'expressió individual en el nostre temps, desconeixen que les arts de la passivitat estan superades i acabades. Són a vegades elogiats per la seva sinceritat en dramatitzar amb major profunditat personal les convencions en què consisteix la seva vida. Hi ha una discussió sobre "alliberar el cinema". Però què més ens dóna a nosaltres si un art més és alliberat fins al punt que Tom, Dick o Harry poden emprar-lo satisfactòriament per a expressar els seus sentiments servils? La única empresa interessant és l'alliberament de la vida quotidiana, no només des d'una perspectiva històrica, sinó per nosaltres, ja mateix. Tal projecte implica l'extinció de totes les formes alienades de comunicació. El cinema, també, ha de ser destruït." (*Ibid.*). En aquest mateix film la noció d'autoria, clau en la reivindicació d'un nou cinema francès de la modernitat, és contraposada a la naturalesa col·lectiva, banal i obsoleta del procés creatiu en l'art i el cinema: "La desintegració de l'art i de tots els antics codis de conducta havia format el nostre rerefons sociològic. El monopoli de la classe governant sobre els instruments que necessitàvem per implementar l'art col·lectiu del nostre temps ens havia deixat completament fora de la producció cultural oficial, devota a il·lustrar i repetir el passat. Un film d'art en aquesta generació només pot ser un film sobre l'absència de veritables creacions" (*Ibid.*). Els films de Debord parteixen per tant de posar en crisi l'art com a ideologia vinculada a nocions com autor, obra, creació individual, expressió satisfactòria, profunditat subjectiva, cinema... Amb l'absència de veritables creacions, l'entrada en crisi de les nocions d'autor i obra, l'esgotament de l'art i la cultura, la inviabilitat de l'art cinematogràfic com a esfera separada, l'espectacle cinematogràfic deixa de tenir sentit comunicatiu. El cine esdevé un anestèsic més, possiblement amb menor incidència de les interrupcions i distraccions pròpies de la vida quotidiana, però no per això menys irreal i oníric que la resta d'aquest somni permanentment custodiat per l'espectacle. Els films de Debord, es constitueixen així a finals dels 1950s com un atac frontal a l'emergent política d'autors de la Nouvelle Vague i els Cahiers du Cinéma.

Els films dels situacionistes

Resulta complicat parlar de cinema situacionista, "Debord afirma davant els altres situacionistes que no ha fet mai cap pel·lícula situacionista (IS 7/27); la I.S. diu clarament en els seus inicis que tots els seus actes només poden ser *esbossos* dels futurs actes situacionistes" (Jappe, 1998:121). A partir de les premisses establertes en aquesta 'guia per a usuaris', l'aplicació del détournement a pel·lícules robades com a forma d'acció contra la política i l'art dóna lloc a una llarga llista de films 'situacionistes' (1957-1972) i 'post-situacionistes', entre els quals destaquen

tots els films de Debord, a excepció del primer que com s'ha dit s'emmarca dins el lletrisme. En una antologia de films situacionistes i post-situacionistes, a banda dels films de Debord, hom podria ressaltar també els films de René Vienet com *La dialectique peut-elle casser des briques?* (1973)²³², *Les Filles de Kamare* (1974), *Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires* (1977) i *Mao par lui-même* (1977), entre altres. A banda de Debord i Vienet, un cop dissolts els situacionistes, són nombrosos els cineastes que adopten el détournement en les seves creacions filmiques, pràctica que a més s'estén amb força en àmbits com la publicitat o els nous formats televisius.

A banda però de l'ús del détournement, hom pot trobar en la filmografia de Debord un compromís general amb el film-assaig, amb una mirada crítica sobre el flux del quotidià que qüestiona a fons l'autenticitat de qualsevol experiència viscuda de manera força similar a com ho fa *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930). Segons Català (2006), en el seu cèlebre film Vigo es proposa treure les coses “del flux dels quotidià en el què nidifica la indiferència burgesa” i compondre una mirada no emparada sota el “realisme des del que es gallarden de forma insultant dia rere dia, sinó sota la sospita que aquest realisme oculta quelcom que és la seva veritable naturalesa”; en aquesta mirada preval la influència del sinistre, la mort, la vanitat, els desitjos objectivats, els símptomes de l'empobriment i la falsificació de l'experiència vital, amb un efecte conjunt constituït sobre un punt de vista moral i documentat a mig camí entre objectivitat i subjectivitat; una mirada així recorda per tant força la de Debord. La crítica a la cultura de la imatge, com també a la noció tradicional d'autor, apropen alhora Debord a un altre dels precursors del film-assaig, Chris Marker. Segons Català (2006), quan l'any 1958 Bazin s'interessa per analitzar Marker i el caràcter modern del film-assaig parla d'un assaig documentat amb mitjans cinematogràfics que combina documental i avantguarda per crear un tipus de cinema reflexiu en què el muntatge va de l'oïda a l'ull, quelcom que ens podria dur a adscriure Marker a una corrent de reacció contra la emergent cultura de la imatge i el simulacre anunciada per Baudrillard, Astruc, Daniel, Boorstin, Debord, McLuhan, i altres; a banda d'això Chris Marker és possiblement la figura cabdal en la introducció de la presència del subjecte en primera persona a la retòrica cinematogràfica, més enllà de l'autor tradicional, a través de l'enunciació polifacètica i esbiaixada, la múltiple articulació retòrica, la construcció polifònica complexa, la utilització d'un subjecte enunciatiu íntim, la separació entre veus i imatges, la utilització de la pròpia veu combinada amb un afany per sortir d'un mateix i veure's com si fos un altre... tot un seguit de trets definitoris que també caracteritzen els films de Debord. Finalment, des d'un punt de vista estilístic, però també en cert sentit sociològic, crida l'atenció l'extremada proximitat amb el film-assaig en díptic de Vilgot Sjöman 'Soy curiosa' groc i blau: *Jag är nyfiken, gul* (Sjöman, 1967) i *Jag är nyfiken, blå* (Sjöman, 1968).

De la crítica de l'art i el cine a la crítica de l'espectacle

Al llarg de la trajectòria cinematogràfica-investigadora de Debord, la crítica a l'art i el cine adquireixen un to progressivament polititzat, a mida que s'associen a la noció d'espectacle: "La relació entre autors i espectadors és només una transposició de la relació fonamental entre directors i executors... La relació spectacle-espectador és en sí mateixa un servent acèrrim de l'ordre capitalista" (Debord, 2006: 511-518)²³³. La radicalització de posicions queda palesa en la crítica a les crítiques d'art pretesament revolucionàries: "Hom no ha d'introduir il·lusions reformistes sobre l'espectacle (...) un joc que hem de rebutjar en la seva totalitat (...) per no abordar alguna mena de crítica artística revolucionària, sinó fer una crítica revolucionària de tot art" (Debord, 2006:558-564)²³⁴. La crítica cultural dels lletristes s'uneix així a la crítica política situacionista on "La connexió entre el predomini de l'espectacle en la vida social i el predomini d'una classe de governants (ambdós basats en la contradictòria necessitat d'adhesió passiva) no és merament una paradoxa estilística intel·ligent. És una correlació factual que caracteritza objectivament el món modern. És aquí on la crítica cultural provinent de l'experiència de la completa autodestrucció de l'art modern es reuneix amb la crítica política provinent de l'experiència de la destrucció del moviment obrer per part de les seves pròpies organitzacions alienades. (...)” (*Ibid.*). Aquesta crítica cultural-política s'ha de comunicar entre altres per via cinematogràfica: "El cinema permet expressar qualsevol cosa, igual que un article, un llibre, un fullet o un pòster. És per això que d'avui endavant hauríem de requerir que cada situacionista sigui tant capaç de fer un film com d'escriure un article" (Viénet, 2006)²³⁵. A banda de fomentar la pràctica cinematogràfica, les teories situacionistes ataquen el cine i la crítica cinematogràfica convencionals: "El cinema no és un 'art de mentir' més que tota la resta d'art, que era completament mort abans que Godard, qui ni *tant sols* ha estat un artista modern, és a dir, qui ni tant sols ha estat capaç de la més mínima originalitat personal" (IS, 2006:#12)²³⁶. Amb la noció d'espectacle es reuneixen la crítica cultural i la crítica política, de tal manera que cap d'elles ja no pot donar-se sense l'altra. La noció d'espectacle queda a més estretament vinculada al cine, la revista de la Internacional Situacionista inclou en pràcticament tots els seus números una crítica cinematogràfica o la crítica a una crítica cinematogràfica, que alhora resulta invariablement una crítica política al conjunt de la societat. En darrer terme, repetim-ho un cop més, els treballs cinematogràfics Debord no s'orienten ni a renovar ni a destruir el cine, sinó essencialment lluitar contra l'espectacle (Coppola, 2006:119-121).

Trajectòria cinematogràfica-investigadora de Debord

L'any 1951 Jean Cocteau aprofita la seva influència com a membre del jurat del *IV Festival International du Film de Cannes* per recolzar *Traité de Bave et d'éternité* (Isou, 1951), n'organitza la projecció al marge del festival i li concedeix una recompensa especialment creada per a l'ocasió, *le prix en marge du Festival de Cannes* (Debord, 2006:42-43). La presentació d'aquest film d'Isou desencadena un fort enrenou entre el públic, una acollida hostil contrarestada per un jove Debord resident a Cannes, qui s'alça per recriminar amb entusiasme i fermesa tal reacció, tot confirmant la seva adhesió al moviment lletrista en pintar 'Isou' als murs i espais públics de la ciutat. L'abril següent els lletristes decideixen sabotejar el *V Festival International du Film de Cannes* interrompent les projeccions oficials, provocant baralles, distribuint el pamflet *Fini le cinéma Français*, i recobrint amb l'eslògan 'Le cinéma est mort' els cartells del festival enganxats arreu de la ciutat, com a conseqüència dels aldarulls una desena de manifestants són arrestats (Debord, 2006:59). Tant al pamflet *Fini le cinéma français* com al primer film de Debord els lletristes parlen de la necessitat de superar expressions oficials i els festivals de la seva pobresa (Debord 2006:59)²³⁷. El cine ha de desaparèixer, les arts comencen, s'eixamplen i desapareixen perquè els humans insatsfets superen el món de les expressions oficials i els festivals de la seva pobresa (Debord 2006:60-61)²³⁸. El 30 de juny de 1952 al cineclub 'd'Avant-Garde' de Paris es presenta per primer cop *Hurlements en faveur de Sade* (Debord, 1952), la projecció és interrompuda pràcticament des de l'inici pel públic i dirigents de la sala, entre l'enuig d'alguns lletristes i alguns episodis de violència. La primera projecció integral de *Hurlements en faveur de Sade* (Debord, 1952) es duu a terme el 13 d'octubre del mateix 1952 a la sala 'Sociétés savantes' del Barri Llatí de París, l'organització corre a càrrec de 'Les amis du cinéma', ens presidit per Jean Cocteau (Debord 2006:70-74). El 29 d'octubre de 1952 en un acte promocional de la pel·lícula *Limelight* de Charlie Chaplin a l'Hotel Ritz els quatre membres de la Internacional Lletrista organitzen una acció de sabotatge que resulta en les detencions de Berna i Debord, no obstant això s'aconsegueix llençar i distribuir els pamflets titulats 'Finis les Pieds Plats', on s'insulta Chaplin amb termes com policia o mercader, al temps que se l'acusa de ser un manipulador de sentiments i un mestre cantor del patiment. El sabotatge de l'Hotel Ritz és ràpidament rebutjat per Isou i altres lletristes en un article a *Combat*, la contrarèplica a la mateixa publicació és refusada, el trencament amb Isou i la resta de lletristes és aviat un fet. Debord i altres lletristes d'esquerres trenquen llavors amb el grup d'Isou per prosseguir la seva activitat dins la Internacional Lletrista, aquesta ruptura es produeix arran d'un xoc de criteris tant de caire polític com artístic, cal destacar però el fet que Debord iniciï i acabi la seva

col·laboració d'any i mig amb Isou i la resta de lletristes per dues circumstàncies relacionades amb el món cinematogràfic. A *Position de L'Internationale Lettriste*, text refusat per la revista *Combat* el 2 de novembre de 1952, Debord i els seus tres companys reconeixen haver apreciat l'obra de Chaplin en el seu temps, però diuen que la seva novetat ha quedat ja desfasada, i que les veritats que plantejava han esdevingut amb el temps falsedats. Per la seva banda la Internacional Lletrista, fundada 'arbitràriament' a Brusel·les el juny de 1952, apareix per primer cop públicament amb l'escàndol del Ritz l'octubre del mateix any, fet que desencadena la ruptura definitiva respecte Isou i la resta de lletristes. A partir d'ací la *Història de la Internacional Lletrista* (1956) es desenvolupa entre exclusions i incidents, experiències de deriva i la psicogeografia, publicació de les revistes Internacional Lletrista i Potlach, i aprofundiment en la teorització de l'urbanisme unitari i la teoria general situacionista (Debord, 2006:271-273). A banda de la gesta fundacional, la Internacional Lletrista roman força apartada de l'activitat cinematogràfica, llevat de comptades excepcions com una declaració d'intencions en una carta adreçada a Gilles Ivain l'any 1953, on es parla d'un projecte de produir diversos films en 35 mm i enregistrar deu mil metres de pel·lícula en 16mm, nous atacs a Chaplin quan aquest rep d'instàncies religioses el *Premi de la Pau* 1954, i una crítica al film *Blinkity Black* (Mac Laren, 1955), acollit amb admiració al *VIII Festival de Cannes*, i que segons el seu propi creador consisteix en una banda de pel·lícula negra ocasionalment cisellada i acolorida, quelcom que recorda força els films lletristes, inclòs el primer film de Debord (Debord, 2006:75-296). La irrupció de Debord en el medi cinematogràfic avantguardista queda en qualsevol cas associada a l'escàndol, el sabotatge, la provocació, la ruptura.

El maig de 1957 al 'Institute of Contemporary Arts' de Londres es torna a presentar *Hurléments en faveur de Sade* (Debord, 1952), ja abans de la projecció aquesta institució adverteix mitjançant un avís escrit que no es fa responsable de la indignació dels assistents, l'escàndol efectivament es produeix, tanmateix Debord no triga a remarcar que la intenció del seu film no és només participar d'una fase de descomposició de l'art sense cap voluntat de desenvolupament positiu, sinó constituir-se en amenaça per a la cultura que el conté i apostar per determinades formacions del futur. En un article aparegut el 29 de juny de 1957 al número 29 de *Potlach* sota el títol *Encore un effort si vous voulez être situationnistes* i el subtítol *L'I.S. dans et contre la décomposition*, Debord emmarca el seu primer film en complexes motivacions lletristes, al temps que el compara amb una exposició de pintures fetes per ximpanzés (Debord, 2006:349-350)²³⁹. Aquell mateix juny de 1957 Debord presenta *Rapport sur la construction des situations et sur l'organisation de l'action de la tendance situationniste internationale* com a document preparatori d'una conferència d'unificació. El juliol de 1957 als Alps de Ligúria vuit delegats de la Internacional

Lletrista, del Moviment internacional per una Bauhaus imaginista, i del Comitè psicogeogràfic de Londres, constitueixen la Internacional Situacionista. L'any 1958 Debord finalitza i imprimeix les seves *Memòries*, una innovadora construcció del relat elaborada a partir de détournments, en molts casos provinents de textos de crítica cinematogràfica o relatius al primer film de Debord, amb una presentació on la dimensió plàstica adquireix gran importància gràcies a la col·laboració d'Asger Jorn, els textos disposats irregularment sobre el paper són acompanyats per dibuixos i fotografies, i tots els elements són sostinguts amb línies acolorides de gran complexitat que formen la 'structure portante' (Debord, 2006:375-444). Malgrat no renegar mai del seu primer film, Debord es proposa a partir de llavors engegar projectes cinematogràfics més acord amb les teories situacionistes.

Els primers anys de la Internacional Situacionista suposen per a Debord i Bernstein un cert retorn al camp artístic, ans els demés integrants del grup original provenen sobretot d'aquesta esfera, tanmateix l'equilibri de forces canvia progressivament per un viratge vers el polític, producte de les múltiples baixes, l'arribada d'una nova generació de situacionistes, o els contactes amb Henri Lefebvre i 'Socialisme ou Barbarie', entre altres. L'abril de 1959 Debord comença el rodatge de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, curtmetratge produït per la Dansk-Fransk Experimentalfilms Kompagni creada per Asger Jorn, el muntatge finalitza el setembre del mateix any. El juliol de 1960 Debord i Canjuers, pseudònim utilitzat pel membre de la revista *Socialisme ou Barbarie* Daniel Blanchard, signen conjuntament *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire*, document on s'analitza a fons el funcionament de la cultura en la societat capitalista i l'espectacle com a mode dominant de tota relació humana (Debord, 2006: 511-518). Aquest document ha de servir tant com a plataforma de discussió a la Internacional Situacionista, com per establir lligams amb militants revolucionaris del moviment obrer, l'hivern següent en el transcurs de grans vagues Debord participa d'algunes reunions de *Pouvoir ouvrier*, no obstant els situacionistes acaben per concloure que no cal donar la més mínima importància a aquests ni cap altre grupuscle revolucionari, ans només la Internacional Situacionista és capaç de trencar per complet amb les bases de la contestació establertes des de 1840. El setembre de 1960 apareix la cèlebre *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*, un manifest d'intel·lectuals d'esquerra contra la guerra colonial del règim gaullista que provoca cert escàndol, a finals de mes Debord signa la declaració en una segona onada, com a conseqüència és interrogat per la policia judicial dos mesos després a París (Debord, 2006: 536-540). En una carta del 10 d'octubre Debord parla de la Declaració i de l'escalada repressiva del govern contra els signataris, que s'estén força a l'àmbit de la cultura i el cinema, la carta critica també el fet que el cinema francès estigui permanentment sotmès a la bona voluntat de l'Estat, ja sigui pels ajuts a la

qualitat, els avançaments, o les cotes de censura, i proposa com a posició de dignitat primordial i de llibertat elemental un boicot a l'estructura radiotelevisiva i al Centre National du Cinéma, en una postura que esdevindria àmpliament compartida vuit anys després, arran de l'afer Langlois. Entre setembre i octubre de 1960 Debord es troba immers en el rodatge del curtmetratge documental experimental *Critique de la séparation*, amb jornades de treball de 14 i 15 hores diàries, produït de nou per la Dansk-Fransk Experimentalfilms Kompagni, el muntatge és dut a terme entre gener i febrer de 1961. El febrer de 1961 Debord escriu *Pour un jugement révolutionnaire de l'art*, en resposta a una crítica cinematogràfica de *À bout de Souffle* (Godard, 1960), signada per Chatel (Sébastien Diesbach), i publicada al número 61 de *Socialisme ou Barbarie*, a grans trets l'escrit de Debord ataca el grup per desvincular la crítica cultural de la crítica social. La ruptura es produeix aquell mateix mes de febrer, malgrat l'article no apareix públicament fins el segon trimestre de 1962, quan és inclòs 'amb 3 ó 4 mots incorrectament reproduïts' al número 3 de *Notes critiques, bulletin de recherche et d'orientation révolutionnaires*. Les diferències entre els situacionistes i *Socialisme ou Barbarie* són ja llavors evidents, i poden sintetitzar-se en una separació entre art i política que comporta segons Debord una concepció espectacular del cultural, manifestada pels elogis de Chatel al film artísticament i per tant políticament reaccionari de Godard. En una carta a Daniel Blanchard datada de juny de 1961, Debord mostra el seu entusiasme per la tendència a la politització dins la Internacional Situacionista, gràcies a una gradual exclusió dels estetes i bromistes, al mateix temps justifica el distanciament respecte *Socialisme ou Barbarie* pel fet de romandre un cercle de discussions intel·lectuals especialitzades, amb una bona base teòrica i nivell de consciència certament, però incapaç de passar a l'estadi superior de l'acció que ha definit, per tal d'esdevenir organització revolucionària efectiva (Debord, 2006:564). L'abril de 1961 Debord estableix un *Plan général de la bibliothèque situationniste de Silkeborg*, a la qual contribueix amb donatius de documents presituacionistes i situacionistes, i per a la què es preveu un annex cinematogràfic (Debord, 2006:565-570). El maig de 1961 Debord difon en persona *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne*, conferència enregistrada via magnetòfon, l'acte és organitzat pel Grup de Recerca de la Vida Quotidiana d'Henri Lefebvre al Centre d'Estudis Sociològics, la sociologia en tant que ciència especialitzada i l'estudi 'desinteressat' de la vida quotidiana son precisament dos dels blancs predilectes de la intervenció. El 25 d'agost de 1961 s'inaugura a Göteborg la V Conferència de la Internacional Situacionista, de retorn de la conferència Debord, Kotányi i Vaneigem s'aturen uns dies a Hamburg on mantenen discussions teòriques i estratègiques que condueixen a les Tesis d'Hamburg, aquestes tesis secretes i mai escrites suposen per a la Internacional Situacionista el final d'una època marcada per la recerca d'un terreny artístic veritablement nou, i l'establiment d'un punt de partida per l'operació que menaria al Mai 68, el

document deixa palès el seu caràcter experimental en l'absència de redacció i pot sintetitzar-se en una sola frase, 'La IS, ara, ha de realitzar la filosofia' (Debord, 2006:585-586)²⁴⁰. Els dos primers curtmetratges de Debord, juntament amb les topades amb diferents agents progressistes en el camp polític però manifestament reaccionaris en el camp estètic, suggereixen la necessitat d'aprofundir en la recerca d'una crítica situacionista més coherent pel que fa a forma-fons.

El febrer de 1962 els quatre situacionistes responsables de la revista *Spur* són exclosos per arribisme artístic, el maig els quatre exclosos són condemnats a presó, també a Alemanya aquell juliol Lausen esdevé el primer situacionista empresonat per un delictes d'opinió, tot plegat desencadena un ampli moviment de suport internacional així com importants disturbis als carrers de Schwabing. El mateix juliol de 1962, Debord escriu una nota a Lefebvre a propòsit del seu qüestionari per definir la regió parisenc a finals de segle, per a Debord un exercici de futurologia com aquest només pot servir als planificadors del vell món, el text contraposa a partir d'aquí dues possibles visions futures de la vila, una cibernetitzada i una altra revolucionària. L'agost de 1962 Debord escriu a Jorn, qui en haver assolit certa notorietat com a pintor s'ha vist forçat a dimitir, malgrat romandre completament d'acord amb l'activitat de la IS i col·laborar-hi encara un any més sota un pseudònim, en l'esmentada carta Debord afirma no voler treballar més que en un ordre en moviment, sense construir mai cap doctrina ni institució, per tal de 'crear *veritables disequilibris*, punt de partida de tots els jocs' (Debord, 2006:608). En un text publicat el gener de 1963 a la revista IS, Debord i Vanengeim reivindiquen la creació d'una poesia 'moderna' i d'un nou llenguatge com a prerequisits indispensables per a la creació d'una alternativa real a l'organització dominant de la vida, aquestes propostes bé podrien estendre's a un nou llenguatge cinematogràfic que igualment busqui trencar amb un antic cinema sotmès a un principi d'equivalència, en permanent contradicció amb el viscut, comunicat, *détournat*, immediat, transparent, directe, recíproc, no unidireccional, etc; en aquest article titulat 'All the king's men', parafrasejant l'estrofa d'una popular cançó i el títol d'un film de Robert Rossen (1949), els autors analitzen la teoria informacionista i l'ús del llenguatge en favor de l'organització dominant de la vida, en aquest sentit s'assenyala com l'actitud del poder respecte el llenguatge no és crear sinó que únicament recuperar, tanmateix es parla també d'una contraposició de forces que es manifesta en la insubmissió dels mots i la resistència oberta de l'escriptura moderna, en especial de la poesia; els autors contraposen també la poesia a un llenguatge que en mans del poder sempre s'oposa al autènticament viscut, tanmateix no aposten per una poesia en simple oposició a tot llenguatge com la dels lletristes, sinó en favor d'una comunicació directa, de transparència immediata, de reconeixement recíproc, d'acord mutu... per a Debord i Vanengeim tota revolució neix i creix a força de poesia, tanmateix no d'una poesia com la

poesia del passat o d'arqueologia, sinó d'una poesia que trenqui amb tot principi equivalència i valor de canvi, que no pugui ser produïda i consumida indistintament per qualsevol, que no pugi ser citada sinó únicament *détournée*, reviscuda, comunicada... la frase que tanca l'article conclou que no és temps d'escriure la poesia sinó d'executar-la (Debord, 2006:613-622). El febrer de 1963 els situacionistes publiquen un pamflet titulat *Aux pubelles de l'histoire!*, on acusen Lefebvre de plagi tergiversat per un text sobre la Comuna de 1871 aparegut al darrer número de la revista *Arguments*, també a principis de 1963; el pamflet dels situacionistes, que recull les dues versions del text, serà reeditat el setembre de 1969 al número 12 de la revista Internacional Situacionista, amb un pròleg on es parla de la influència sobre el Mai 68 àmpliament atribuïda a l'obra de Lefebvre *La Proclamation de la Commune* (1965), les posicions fonamentals de la qual partirien precisament del text aparegut al darrer número de la revista *Arguments*; Per la seva banda anys més tard Lefebvre (1983) faria pública una versió ben diferent dels esdeveniments, així com una lectura crítica de la trajectòria global de la Internacional Situacionista; val a dir que als atacs a Lefebvre s'hi sumen els dirigits a Morin, que la IS havia proclamat una ordre de boicot a la revista *Arguments* ja principis de 1961, i que les tesis *Sur la Commune* daten originalment del 18 de març de 1962. Debord manifesta en tot cas no buscar ni amb els seus articles ni amb els seus films consolidar una determinada posició com a cineasta o pensador rellevant.

El maig de 1963 Debord assumeix el disseny de l'exposició *Destruction of the RSG-6*, que deu el seu títol a l'abric governamental de la sisena regió, i inclou instal·lacions tant explícites com un refugi antinuclear, una sala de tir a fotos de dirigents internacionals (Kennedy, Khrouchev, Franco, el rei de Dinamarca, la reina d'Anglaterra...), i una sèrie de *Directives* que emulen eslògans polítics escrits sobre murs; el catàleg de l'exposició d'Odense-Dinamarca comprèn en trilingüe el text de Debord *Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art* (1963), text on s'aposta per un art crític en forma i contingut, portador de la seva pròpia crítica, elaborat amb els mitjans de l'expressió cultural existents com el cinema i els quadres, al temps que es parla d'una nova onada de contestació global, i s'aproven diverses accions clandestines que podrien qualificar-se de guerrilla urbana. La primavera de 1963 Debord estableix vincles amb l'organització estudiantil revolucionària japonesa Zengakuren i amb els miners asturians en vaga, ambdós cèlebres per les seves tàctiques de resistència poc pacífiques. L'agost de 1964 l'*Institut escandinau de vandalisme comparat* publica *Contre le cinéma*, amb prefaci d'Asger Jorn, la monografia comprèn els guions dels tres primers films de Debord, així com altres projectes per a films futurs que en general son duts a terme uns anys més tard, amb títols diferents però sota les condicions de llibertat completa i incontrolable a tots els nivells que el projecte de realització fixa ja aquell 1964; en aquest

sentit, el *Préface a une nouvelle théorie* correspondria al film *La Société du spectacle*, tenint en compte que el llibre comença a escriure's poc després de l'aparició de *Contre le cinéma*, i a *In girum* hom es pot trobar el que l'any 1964 s'anomena *Éloge de ce que nous avons aimé...* com també una part de *Portrait d'Ivan Chitchevlov*, l'únic projecte no realitzat ve a ser llavors un treball d'historiador sobre la Fronde, fet que es veu compensat per la inauguració d'un nou gènere cinematogràfic de discurs obertament polèmic a través de *Réfutation...* (Debord, 2006:678). Els nous projectes cinematogràfics de Debord, en tot cas, són posposats fins la dècada següent degut a l'elevada càrrega de treball que comporta la direcció de la revista IS, la redacció del llibre *La Société du spectacle*, la participació en el Mai 68...

El 8 de març de 1965 Debord escriu una carta a Vaneigem per felicitar-lo pel manuscrit de *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, cèlebre llibre de gran impacte en el jovent revolucionari dels 1960's en endavant, que en opinió de Debord marca la fi de la 'prehistòria de la IS', en aquesta mateixa carta Debord afirma haver deixat de beure i treballar a fons en *La Société du Spectacle*, llibre que manté forces punts en comú amb l'obra de Vaneigem, en tractar el mateix problema però des d'una perspectiva clarament diferenciable (Debord, 2006: 680-682). El juliol de 1965 es difon a Algèria un pamflet 'Adreçat als revolucionaris d'Algèria i de tots els països' qui rebutgen falsos models que no fan sinó equilibrar el capitalisme burgès i l'imperialisme, i qui opten així per combatre la totalitat del món sense buscar referents ni recolzaments en cap règim espectacular difós o concentrat, pro-socialisme rus o xinès. El desembre de 1965 apareix en anglès *The Decline and the Fall of the 'spectacular' commodity-economy*, text en què els situacionistes es proclamen dels pocs defensors de la revolta de Watts als Estats Units, pel fet d'enllaçar crítica teòrica i la crítica en actes de la societat moderna, l'anàlisi presenta així els successos de Los Angeles no com un conflicte racial sinó de classe, en què el pillatge pot ser entès com a forma de revolta contra la mercaderia, emmarcada en una lluita per una nova consciència proletària que inclou la vaga d'estudiants a Berkeley, així com les manifestacions contra la guerra del Vietnam. El març de 1966 apareix el número 10 de la revista IS, amb un suplement que inclou la traducció al francès del document sobre Watts, així com un document sobre *Les luttes de classes en Algérie*, text que confirma l'anàlisi previ i l'adhesió a un moviment per l'autogestió generalitzada que aviat s'estén a França, com succeeix en els documents immediatament anteriors es fan nombroses referències a diverses experiències revolucionàries irrecuperables de múltiples països i dels darrers temps. El juliol de 1966 es completen les vint-i-una tesis sobre les 'Condicions del moviment revolucionari congolès', mai publicades, on novament s'aposta per l'autogestió i els Consells com a mitjà i finalitat, per l'abolició de tot poder separat de la societat, en contra de qualsevol fórmula

d'independència a mitges que suposi una barreja de burgesia i burocràcia. El juliol de 1966 la VII Conferència de la IS adopta una *Definition minimum des organisations révolutionnaires*, segons la qual aquestes han de perseguir conseqüentment la realització internacional del poder absolut dels Consells obrers, mitjançant una crítica unitària del món en tots els llocs del planeta i per a totes les facetes de la vida, que contempli la crítica de tota ideologia i organització revolucionària en tant que poders separats. Debord i els situacionistes es mostren cada cop més propers a les teories dels consells obrers.

El 22 de novembre de 1966 s'edita *De la misère en milieu étudiant sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour remédier*, l'autor principal és Mustapha Khayati, no obstant el text apareix signat per membres de la Internacional Situacionista i estudiants d'Estrasburg; en rellegir el text, resulta interessant observar la connexió traçada entre la miserable vida quotidiana de l'estudiant i el compensatori consum de mercaderia cultural diferenciada, per exemple als cineclubs, assumint un rol de deixeble respectuós i espectador admiratiu l'estudiant participa de l'espectacle cultural en la seva forma més 'elevada' o 'moderna', servint-se d'allò 'artístic' o 'cultural' per justificar la reproducció de l'organització social i la seva pròpia posició dins aquesta organització (Khayati, 1966)²⁴¹; en diverses cartes a Khayati datades de setembre i octubre de 1966, Debord aconsella fer un fulletó de volum reduït i estil 'bastant fred i impassible', on es menysprei el medi estudiantil i la religió, més tard felicita la bona argumentació i el to violent de la primera part, i fa alguns suggeriments al voltant del títol (Debord, 2006:732-734); aprofitant els contactes i recursos de la UNEF es publiquen desenes de milers de còpies del pamflet, és així com Debord i altres membres de la Internacional Situacionista arriben a distribuir-lo àmpliament a París, en poc temps el text adquireix una gran ressò internacional, no només pel seu paper a les universitats franceses cara al Mai 68, sinó també per la seva difusió en les universitats d'altres països com Anglaterra, Estats Units, Alemanya, Itàlia... fins al punt d'esdevenir el segon document més difós de la Internacional Situacionista, després de *La Société du Spectacle* (Debord, 1967); val a dir també que la presentació d'aquest text a l'inici del curs acadèmic desencadena en pocs mesos una successió de sonats escàndols, tant a nivell estudiantil com judicial i social, un temps després la IS publica un text per aclarir la seva implicació en l'afer (Debord, 2006:735-742), en aquest text aclaridor, titulat *Nos buts et nos méthodes dans les scandales de strasbourg*, aparegut íntegrament l'octubre de 1967 al número 11 de la revista IS i reeditat parcialment l'octubre de 1968 a *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, s'explica la successió dels fets i la participació de la IS en l'afer²⁴². Debord i els situacionistes han assolit certa notorietat arran del pamflet i l'escàndol d'Estrasburg, això impulsa la difusió dels seus

treballs i teories, però alhora incrementa el risc de recuperació.

El gener de 1967 els situacionistes justifiquen públicament tres exclusions per les injúries i calúmnies envers Khatami i el conjunt dels situacionistes amb *Attention! Trois Provocateurs*. L'agost de 1967 apareix per primera vegada el pamflet *Le point d'explosion de l'idéologie en Chine*, reeditat l'octubre de 1967 al número 11 de la revista IS, el text parla de la desintegració del bloc socialista degut a la incompatibilitat entre burocràcia i internacionalisme, i de les lluites de poder a l'interior de la Xina arran de l'anomenada revolució cultural, sempre allunyada de la desaparició de les classes; aquest article ve a confirmar les previsions formulades amb les *Thèses sur la révolution culturelle* de Debord, aparegudes al número 1 de la revista IS el juny de 1958, els situacionistes refermen així la seva hostilitat envers la ideologia de la guàrdia roja i el llibre roig de Mao, fenòmens que exerceixen gran influència sobre part del moviment revolucionari francès de finals del 1960's. L'octubre de 1967 la revista IS publica *La séparation achevée*, primer capítol de *La Société du spectacle*. El novembre de 1967 Gallimard publica *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem, i Buchet-Chastel publica *La Société du spectacle* de Guy Debord. El llibre de Debord és, segons una nota del responsable de premsa de la primera edició amb Buchet-Chastel, el primer llibre de teoria situacionista, una obra difícil de classificar que ofereix una crítica genuïna de la societat moderna des d'una perspectiva unificada, sorgida d'un moviment secret i extremadament radical, de gran influència en els corrents de contestació internacional del moment (Debord, 2006:873). L'abril de 1968 els situacionistes confeccionen un document per tal d'encetar un debat sobre *La question de l'organisation pour l'I.S.*, en el document es parla de la necessitat de créixer en nombre i de provar la seva eficàcia en un estadi superior de l'activitat revolucionària, el debat queda posposat amb el sorgiment del moviment revolucionari de Mai 68, que en certa manera confirma aquest canvi de rumb. Durant l'esclat revolucionari de 1968 els situacionistes criden a la propagació de les seves consignes a través de la confecció de cartells, pintades, pamflets, intervencions per megafonia, còmics, cançons, globus sobre els quadres de la Sorbonne, interrupcions de projeccions a sales de cine, globus als anuncis del metro, proclames abans i després de fer l'amor, als ascensors, en cada brindis... (Debord, 2006:879-890). A mitjans de maig es redacten diversos comunicats: el 15 de maig el Comité Enragés – Internationale Situationniste dona a conèixer la seva versió dels durs enfrontaments; el 16 de maig el Comité d'Occupation de la Sorbonne emet successius comunicats en què critica la paràlisi de l'Assemblea General de la Sorbonne, la mediació i censura del Comitè de premsa, i el funcionament de l'Assemblea General i el seu refús a l'ocupació de fàbriques; el 17 de maig el Comité d'Occupation de la Sorbonne critica novament l'Assemblea General i anuncia que abandona la ocupació, el mateix

dia es crea el Comité pour le maintien des occupations (CMDO), que signa un crític informe sobre l'ocupació de la Sorbonne (Debord, 2006:885-894). Durant el mes següent el CMDO imprimeix gran quantitat de textos i cartells, en alguns casos es fan tirades d'entre cent-cinquanta mil i dos-cents mil exemplars, el 22 de maig i el 30 de maig es fan públics diversos escrits en favor dels consells de treballadors (Debord, 2006:895-909). El 15 de juny el CMDO es dissol i els situacionistes s'exilien a Brussel·les, on escriuen conjuntament *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations* (IS, 1968). L'anàlisi del Mai 68 és completat i aprofundit un any més tard per Debord amb un article aparegut al darrer número de la revista IS sota el títol *Le commencement d'une époque*, l'escrit proposa un seguit de reflexions en profunditat sobre el moviment de les ocupacions, el paper dels diferents agents, la propagació en medis estudiantils i obrers, les repercussions internacionals, l'abast teòric i pràctic del procés d'autoconsciència... (Debord, 2006:917-963). El juliol de 1969 Debord anuncia que deixa d'assumir la responsabilitat legal i redaccional de la "direcció" de la revista IS (Debord, 2006:969). El setembre de 1969 apareix el darrer número de la revista *Internationale situationniste*, el número 12. Entre el 25 de setembre i l'1 d'octubre es duu a terme la VIIIa i darrera Conferència de la IS a Venècia. La publicació de *La Société du spectacle*, la participació directa en el Mai 68, el procés d'autodissolució de la revista i el grup Internationale Situationniste suposen per a Debord el final d'un cicle i el començament d'una nova etapa, sens dubte la més prolífica pel que fa a treballs cinematogràfics.

El març de 1970 els situacionistes enceten un debat sobre la seva orientació, el novembre apareix una 'Declaration' de la tendència constituïda per Debord, Riesel i Viénet, el novembre Vaneigem dimiteix, el desembre es reediten els dotze números de la revista. L'any 1971 Debord considera rescindit el contracte que el lliga a Buchet-Chastel pel fet que a la tercera edició del llibre s'hi adjunta el subtítol inventat 'La Teoria Situacionista', així com un fals dipòsit legal datat de 1969 en comptes de 1967. El mateix any 1971 Debord coneix el productor cinematogràfic i fundador d'edicions Champ libre Gérard Lébovici, qui reedita el llibre el setembre però es veu obligat a retirar-lo, a petició de Buchet-Chastel. El gener de 1972 apareix *La véritable scission dans l'Internationale*, circular pública de la IS escrita per Debord, text d'autodissolució de la IS. El 20 de desembre de 1972 Buchet-Chastel és condemnada i l'edició de Champ libre de *La Société du spectacle* és reconeguda com la única legal fins el 21 de setembre de 1992, quan Gallimard publica de nou el llibre; és important destacar que a la contraportada de l'edició de Buchet-Chastel Debord és definit com a director de la revista *IS* i realitzador d'alguns films fora de circuit, i a la contraportada de Champ libre es defineix primerament com a cineasta, en ambdós casos per tant els treballs cinematogràfics mereixen gran consideració de l'autor, fins i tot abans d'haver fet els seus

llargmetratges més cèlebres. Dissolta la Internacional Situacionista, Debord continua la seva tasca en solitari, tot i comptar amb un nombre reduït de col·laboradors destacables (Debord, 2006:1191-1192, 1650-1651). L'octubre de 1973 apareix *La Société du spectacle*, llargmetratge produït per la Simar Films de Gérard Lebovici, projectat per primera vegada el primer de maig de 1974 en una sessió seguida d'incidents significatius. El desembre de 1974 apareix el llibre *Le Jardin d'Albisola* d'Asger Jorn, mort l'any anterior, on s'inclou el text de Debord *De l'architecture sauvage*. El juliol de 1975 Champ Libre reedita els dotze números de la revista IS, l'octubre Debord acaba el curtmetratge produït per la Simar Films de Gérard Lebovici *Réfutation de tous les jugements tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du spectacle"*; aquest film i l'anterior son projectats conjuntament per primer cop el febrer de 1976. El gener de 1977 Debord enregistra imatges a Venècia pel seu següent film. El març de 1978 acaba *In girum imus nocte et consumimur igni*, llargmetratge produït de nou per la Simar Films de Gérard Lebovici, aquell mateix any apareix el "Joc de la Guerra" (Kriegspiel) i *Oeuvres cinématographiques complètes, 1952-1978*, on s'inclouen els guions dels sis films de Debord. Els anys 1979 i 1980 Debord escriu diversos textos sobre la situació passada i present a Itàlia i Espanya, el maig de 1981 es duu a terme la primera projecció en sala del darrer film de Debord. L'octubre de 1982 apareix *Ordures et décombres déballés à la sortie du film "In girum imus nocte et consumimur igni", par différentes sources autorisées*, on es recullen catorze crítiques sobre el darrer film de Debord publicades per la premsa l'any anterior. Entre octubre de 1983 i abril de 1984 quatre films de Debord son projectats al Studio Cujas, reservat a tal efecte per Gérard Lebovici. El març de 1984 Lebovici és misteriosament assassinat, el febrer de 1985 Debord publica *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*, on critica la inconcebible manera en què la premsa ha tractat l'assassinat del seu amic, editor i productor, al temps que anuncia que els seus films no tornaran a ser projectats mentre ell visqui. El maig de 1988 apareixen els *Commentaires sur la société du spectacle*, dedicats a Lebovici. El 1989 apareix el primer volum de *Panegyrique*. L'octubre de 1990 apareix *In girum imus nocte et consumimur igni, édition critique*. El 1991 Debord trenca amb els hereus de Éditions Gérard Lebovici. El 1992 Gallimard reedita sis llibres de Debord. El 1993 Gallimard publica "*Cette mauvaise réputation...*" i Jean-Jacques Pauvert publica *Mémoires* precedides de *Attestations*, així com *Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande*. El 1994 Brigitte Conrand realitza sota la direcció de Debord el migmetratge *Guy Debord, son art et son temps*; el 30 de novembre Debord es suïcida, el migmetratge és projectat en privat el desembre i difós per antena el gener. En els anys posteriors a la seva mort, gran part dels treballs escrits de Debord són reeditats, bàsicament per Gallimard i Fayard, alhora que els seus films són objecte d'una retrospectiva a la 58a Mostra de Venècia el 2001, i d'una reedició en DVD l'any 2005 a càrrec de Gaumont.

Biografia de Robert Bresson (1901-1999)

Tot i que molts llibres de referència donen com a data de naixement el 1907, Robert Bresson neix probablement l'any 1901 i mor el desembre de 1999, de manera que viu tot el segle XX excepte uns 21 mesos (Reader, 2000:8-11)²⁴³. Nascut a la província d'Auvergne, al centre França, cursa secundària a un barri de la perifèria de Paris anomenat Sceaux, on s'especialitza en llatí, grec i filosofia. En acabar l'educació secundària es dedica a la pintura, activitat que es veu forçat a abandonar degut problemes nerviosos, val a dir que encara avui no es té constància de cap pintura seva ni de cap crítica al respecte. Contrau matrimoni per primer cop als dinou anys, és empresonat pels alemanys en el decurs de la II Guerra Mundial durant un any i mig, enviuda, i posteriorment es torna a casar amb Mylène Van der Mersch, assistent de direcció en els seus darrers sis films. No té mai fills, viu de manera molt discreta la major part de la seva vida entre un apartament a l'Ile Saint-Louis de Paris i una casa al camp prop de Chartre. Malgrat ja a l'any 1934 ha dirigit una comèdia en migmetratge titulada *Les Affaires publiques*, i entre 1933 i 1939 ha col·laborat amb nombrosos films escrivint diàlegs, fent adaptacions, col·laborant amb guions, fent d'assistent de director o ajudant en la producció, la seva carrera cinematogràfica es desenvolupa principalment entre 1943 i 1983, quaranta anys en què dirigeix 13 llargmetratges, tot i que els primers no s'acostumen a adscriure dins el seu peculiar sistema, el cinematògraf. La seva obra, malgrat incompresa durant molt de temps per la majoria dels marxistes i surrealistes de l'àmbit de la revista *Positif*, ha estat sempre extremadament valorada pels Cahiers du Cinema i la Nouvelle Vague, fins al punt de ser considerada per molts la més gran aportació a la cinematografia francesa, Jean-Luc Godard per exemple afirma en certa ocasió que Bresson “és al cine francès allò que Dostoievski a la novel·la russa o Mozart a la música alemanya” (Godard, 1957)²⁴⁴.

Filmografia de Robert Bresson (1943-1983)

Deixant de banda el curtmetratge inicial, dels tretze llargmetratges que componen la filmografia de Bresson, els vuit primers són en blanc i negre, la resta en color. La durada d'aquests llargmetratges és gairebé sempre entre vuitanta i cent minuts, les tres grans excepcions són *Journal d'un curé de campagne* (1951) amb cent deu minuts, *Pickpocket* (1959) amb setanta-cinc minuts, i

Le Procès de Jeanne d'Arc (1962) amb seixanta-cinc minuts. En termes generals no s'utilitzen pràcticament mai actors, i les persones qui han aparegut en un film no tornen a aparèixer en cap altre. Malgrat les dificultats que presenten a la classificació, en una primera aproximació es sol dir que són tot ficcions de caire tràgic. Alguns d'aquests films parteixen d'obres literàries d'autors com Denis Diderot, Georges Bernanos, Fedor Dostoievski o Lleó Tolstoi, altres de documents històrics com el relat del comandant André Devigny, les actes del procés i rehabilitació de Joana d'Arc, o *Les romans de Chrétien de Troyes*, també n'hi ha que es basen en guions propis: *Pickpocket* (1959), *Au hasard Balthazar* (1966), *Lancelot du Lac* (1974) i *Le Diable probablement* (1977). En tots els casos el relat serveix de punt de partida per tal d'intentar narrar a partir de la pròpia experiència.

Els films de Bresson són d'entrada difícils degut a la manca d'elements tranquil·litzadors i a l'estranyament en formes (Walsh, 2000). El procés creatiu es basa en restar enlloc de sumar, sota la premissa del "menys és més". Les obres són compostes de centenars de plans relativament curts, cadascun força "pla" individualment. Els moviments de càmera són mínims, l'enquadrament mostra allò que l'autor considera important i res més, sovint s'entreté en l'espai físic després que els "models" hagin sortit de quadre. Les seves objeccions als actors de cinema professionals i a allò que considera la mescla impermissible del teatre i cinema són prou cèlebres, en aquest sentit parla de "models" enlloc d'actors, i de posada en ordre enlloc de posada en escena. Els diàlegs són limitats i els models, mai professionals, diuen els textos en un curiós to de monòleg, com si parlessin per sí mateixos enlloc de recitar-los dramàticament, tot i que la seva paraula és tranquil·la i els seus moviments són durs i continguts, les seves faccions suporten una intensitat captivadora. L'autor busca allò que els cossos amaguen, enlloc d'allò que els actors pretenen mostrar, el seu interès principal rau en revelar la vida secreta interior de cadascun, allò que realment els mou. La banda sonora es basa sobretot en sons altament depurats, la música és cada cop menys important fins al punt de desaparèixer per complet en els darrers films. La majoria de les pel·lícules duren al voltant de noranta minuts, requereixen diversos mesos de rodatge, i compten amb pressupostos i recursos molt limitats, com també amb considerables obstacles. Partint de la idea que cada pla comporta un gran risc, alguns plans són rodats més de cent vegades. Malgrat l'extensiva preparació i l'afany de control de cada element del procés creatiu, l'autor s'aferra a la dialèctica entre consciència i espontaneïtat, per això confia plenament en la sorpresa, l'atzar i la improvisació. Els elements del pla són construïts a consciència, minuciosament, sovint a través de patrons de repetició i variació. No hi ha gran final, la veritat de l'obra és en cada pla, al final hom sent, per sobre de qualsevol altra cosa, que ha estat portat cara a cara vers un problema o condició essencial. Sigui quin sigui el punt de vista de l'autor, l'efecte conjunt és profundament humà: el tractament de la gent, lluny de

despectiu i condescendent, pren sempre seriosament les dificultats i defectes de cada persona, fent de la vida al segle XX el gran tema, malgrat la manca de referències a esdeveniments concrets.

A banda dels tretze llargmetratges, l'any 1975 Bresson publica *Notes sobre el cinematògraf*, un recull d'observacions aforístiques on contraposa el cine al cinematògraf, un dels pocs escrits on deixa constància de les seves reflexions més profundes al voltant dels seus films i l'escriptura cinematogràfica en general. Aquest llibre, que comprèn un quart de segle de reflexions al voltant dels principis i les pràctiques de la cinematografia, no és concebut com un recull d'articles periodístics o un intent de construir una teoria cinematogràfica, sinó com una llarga sèrie de màximes, la majoria datades entre 1950 i 1958, i en una proporció inferior entre 1960 i 1974 (Reader, 2000:126-131)²⁴⁵. *Notes sur le cinématographe* és pràcticament la única font directa on trobar una exposició àmplia i detallada del punt de vista de Bresson sobre la teoria i pràctica cinematogràfica, ja que habitualment el director ofereix poques explicacions sobre allò què fa. Hom pot intentar interrogar els seus films és clar, però resulta difícil trobar-hi pautes clares tant pel seu caràcter críptic com pels seus diàlegs, dissenyats sempre per a individus de poques paraules. Hi ha també vuit articles de Bresson, la majoria publicats a Cahiers du Cinéma, encara que alguns són molt breus i altres són efemèrides motivades per la desaparició de grans figures del món cinematogràfic com André Bazin o Jean Cocteau. La darrera font directa la conformen una llarga llista d'entrevistes en format paper i audiovisual; la més cèlebre en format paper probablement la mantinguda l'any 1966 amb Jean-Luc Godard i Michel Delahaye, publicada sota el significatiu títol de *La question*; en format audiovisual tal vegada la mantinguda amb François Weyergans el 1965, d'on sorgeix el documental *Bresson, ni vu ni connu*, malgrat no es pot deixar d'esmentar el documental *Der Weg Naar Bresson [El camino a Bresson]* de Jurriën Rood i Leo de Boer, un llarg recorregut pel Festival de Cannes de 1983 que culmina amb una entrevista d'una sola pregunta i pocs segons de durada, bona prova de com a mesura que avança en la seva filmografia i sap millor allò què fa, Bresson es mostra cada cop més inaccessible i menys predisposat a oferir explicacions sobre els seus treballs. A partir d'aquí, hom pot recórrer a una llarga llista de fonts indirectes que van des d'articles com els d'André Bazin (2007) i Susan Sontag (1996), a monografies com les de Philippe Arnaud (2003), Keith Reader (2000) o Santos Zunzunegui (2001), passant per capítols de treballs de recerca de caire més personal com la de Paul Schrader (1999)²⁴⁶. En tot cas qualsevol anàlisi sobre el cinematògraf de Bresson ha de prendre sempre com a font principal els tretze llargmetratges esmentats, les seves paraules, i allò que s'ha escrit al respecte.

Descripció dels films de Bresson²⁴⁷

Les Anges du péché (1943) s'apropa a la vida d'una jove acomodada però apassionada que arran d'ingressar en un convent d'ajuda a convictes coneix una altra noia empresonada per un robatori presumiblement no comès, quan en sortir la segona assassina el responsable del seu confinament i busca refugi al convent la convivència s'enrareix fins al punt que la primera jove és expulsada, finalment la jove expulsada és readmesa però mor per malaltia mentre la segona s'entrega a la policia per ser castigada.

Les Dames du Bois de Boulogne (1945) tracta d'una noia que en adonar-se que el seu amant perd interès en ella decideix venjar-se intentant casar-lo amb una prostituta, l'engany sorgeix efecte en les dues parts i poc després del matrimoni es destapa tota la trama, amb penoses conseqüències per a la parella.

Journal d'un curé de campagne (1951) relata la història d'un cura que arriba a un poble de la Campagne on tothom mira d'aprofitar-se'n, com més intenta ajudar la gent més empitjora el seu càncer d'estómac i el seu estat d'ànim, la seva agonia física i espiritual culmina amb la seva solitària mort en un hospital.

Un condamné à mort s'est échappé o *Le Vent souffle où il veut* (1956) explica com un condemnat a mort i el seu company de cel·la aconsegueixen fugir d'una presó que en realitat és un centre d'extermini per a alguns dels companys que allà conviuen amb el protagonista, el treball amb els objectes i les diferents etapes que han de conduir a la fuga són minuciosament presentats.

Pickpocket (1959) conta com un jove qui s'esforça per convertir-se en un bon pispa comença per robar la seva mare, qui mor al poc temps, i acaba a la presó, pel camí la noia que cuidava la seva mare ha estat abandonada pel seu millor amic després de quedar embarassada, l'amor entre ambdós sorgeix només un cop ell ja és a presó.

Le Procès de Jeanne d'Arc (1962) documenta en base a les actes del procés els fets històrics que envolten el judici de fe a Joana d'Arc i la seva crema a la foguera, després d'un llarg setge sense treva, com si fos una bruixa heretge qualsevol, durant el qual la jove en cap moment cedeix davant els seus inquisidors.

Au hasard Balthazar (1966) és la història d'un ase que a mesura que passa d'amo en amo pateix tots els vicis dels humans que té aprop a cada moment, torturat i maltractat fins que mor d'un tret a la muntanya carregat de material de contraban, pateix i presència vexacions i abusos de tota mena també entre els humans que l'envolten.

Mouchette (1967) parla d'una nena que viu a un petit poble marginada per les seves companyes d'escola i la resta d'habitants de l'indret, amb una mare moribunda, un pare alcohòlic que la maltracta, i una germana recent nascuda que no para de plorar, la noia és violada i finalment es suïcida, davant la indiferència dels demés.

Une femme douce (1969) és una jove desencantada que coneix i es casa amb un usurer qui la veu com un més dels seus objectes, les relacions matrimonials degeneren cada cop més amb l'avarícia i la manca d'afecte fins que un dia ella es suïcida, posteriorment ell mira de reconstruir la història.

A Quatre nuits d'un rêveur (1972) un pintor jove i somiador coneix una jove a punt de suïcidar-se al Pont Neuf de París, parlen i queden per la nit següent, mica en mica ell descobreix que ella havia quedat de trobar-se allà amb el seu amant un any abans, durant la quarta nit ell li declara el seu amor i ella sembla correspondre'l, però finalment l'amant retorna i la noia se'n va amb ell.

Lancelot du Lac (1974) narra les desventures dels Cavallers de la Taula Rodona a Camelot després de retornar de la funesta i fracassada recerca del Sant Grial, l'amor impossible entre Lancelot i Ginebra, l'ambició de Mordred, i la incompetència d'Artus, unides a la set de sang de tots i cadascun dels cavallers, acaben per conduir els antics companys d'armes a matar-se entre ells al bosc.

Le Diable probablement (1977) es fixa en un jove intel·ligent però amb un gran buit interior que no troba sortida en el sexe, la diversió, les drogues, la política, la religió, l'ecologia, els estudis ni la resta de coses que l'envolten, sense ajut ni escapatòria possibles finalment demana a un company que el mati, i aquest ho fa simulant un suïcidi per uns pocs diners.

L'Argent (1983) versa sobre un jove treballador que en ser víctima d'un engany amb bitllets falsos perd un judici i la feina, arran de participar en un intent frustrat d'atrancament acaba a presó,

més tard perd la seva dona i filla, al cap d'un temps surt de presó i mata dues famílies per robar-los diners, finalment torna un cop més a presó.

Descripció en profunditat d'un film de Bresson, *Lancelot du Lac* (1974)

Dos cavallers amb armadures lluiten al bosc, un talla el cap a l'altre. Un cavaller enfonsa la seva espasa al ventre d'un altre. Un cavaller clava l'espasa en l'elm d'un altre d'on brolla la sang. Varis cavallers travessen el bosc al galop. Dos esquelets amb les armadures posades pengen dels arbres. Restes de dos cossos i d'un edifici cremant-se. Un cavaller entra en un temple a cavall i amb l'espasa escombra tot el que hi ha sobre l'altar. Varis cavallers travessen el bosc al galop. Entra una música medieval, sobre la imatge d'una copa apareix en lletres vermelles un text que serveix per introduir la història: “Després d'una sèrie d'aventures que es situen en el terreny d'allò meravellós i de les que Lancelot du Lac en fou l'heroi, els cavallers del rei Artus, anomenats “cavallers de la Taula Rodona”, es llençaren a la recerca del Grial. Al Grial, relíquia divina, vas dins el què Josep d'Arimatea recollí la sang de Crist a la creu, se li atribueixen propietats sobrenaturals. Es creu que es troba amagat a algun lloc de la Bretanya. El mag Merlí, abans de morir, envià als cavallers a aquesta aventura santa. Certs signes, interpretats per ell, designaren per dur a terme la recerca no a Lancelot du Lac, el primer cavaller del món, sinó a un altre jove cavaller, Perceval el “Molt Pur”. Tot just abandonat el castell, els cavallers es dispersaren. Perceval desaparegué. No el tornaren a veure mai. Han passat dos anys. Els cavallers tornen al castell del rei Artus i de la reina Guenièvre, aniquilats i sense haver trobat el Grial”. Al bosc una dona, un home i un nen cullen llenya, la camperola explica al nen que el genet a qui senten acostar-se al galop morirà abans d'un any. Un genet s'atura davant els camperols i els demana direccions. Entren els crèdits de la pel·lícula, acompanyats de música i impresos sobre una imatge del bosc. Lancelot arriba a Camelot de nit. L'ull d'un cavall que gemega. Al matí Lancelot es passeja entre les tendes. Lancelot es troba amb Ginebra a la cerimònia religiosa dins un temple. Artus, Lancelot i Gawain donen voltes i conversen entorn la Taula Rodona. A la nit Lancelot resta a la seva tenda. Lancelot i Ginebra mantenen una conversa. Un estable apartat serveix com a punt per a la segona trobada entre la reina i Lancelot, quan aquest mira per la finestra un ocell vola fins posar-se just davant seu. A la nit els cavallers miren la lluna i alguns núvols passen per davant d'aquesta, Lancelot acudeix a la tenda de Mordred per intentar fer les paus però aquest rebutja l'oferta. A la seva tenda Lancelot regala unes brides de muntar a cavall a Gawain. Dins l'església Lancelot prega davant la creu. Dos cavallers avancen al galop pel bosc. A la muralla alguns cavallers de Camelot veuen arribar els genets i els reconeixen

per l'emblema d'Escalot. Els cavallers d'Escalot marxen del castell, segons diuen els de Camelot, s'ha acordat celebrar un torneig. Els cavallers de Camelot s'entrenen a peu i a cavall. Nova trobada a l'estable de Lancelot i Ginebra, alguns cavallers encerclen el lloc però marxen sense dir res, Lancelot deixa caure la seva armadura per tal que els dos enamorats s'abracin tendrament i jaguin tot seguit sobre una muntanya palla. Al matí els cavallers es preparen per partir cap al torneig, dins el castell a un racó prop de la cambra de la reina, Morded i dos cavallers més tracen un pla per sorprendre Lancelot quan acudeixi a visitar la reina aquella mateixa nit, han d'esperar amagats al costat d'una escala i quan aparegui Lancelot clavar-li una llarga daga: la sang ha de provar la seva culpabilitat. A la zona de tendes Gawain i el seu germà mantenen una disputa sobre la reputació de Lancelot, finalment els cavallers parteixen vers el torneig. A la seva cambra la reina és netejada per les criades mentre es mira al mirall. A la seva tenda Lancelot canvia de plans i ordena al seu criat preparar-li l'equip per partir. Les criades pentinen la reina. A l'exterior es sent partir un cavall al galop. De camí al torneig els cavallers sobre els seus cavalls alcen les viseres dels seus elms per conversar, Morded denuncia l'adulteri a Artur i Gawain el contradiu aïrat, els cavallers baixen de nou les viseres dels seus elms. Al recinte del torneig un músic toca la gaita, el públic expectant observa des de la tribuna i el seu perímetre, peus de cavalls, banderoles que pugen i baixen, la tanca s'obre amb l'arribada d'un nou cavaller. Sona la gaita, s'alcen les banderoles, un cavaller pren una llança i arrenca al galop, un cavaller cau del seu cavall, Gawain i Artus observen amb la resta de cavallers els successius triomfs del misteriós cavaller, qui segons Gawain no pot ser altre que Lancelot, la seqüència es repeteix de manera força similar fins a nou vegades, després la tanca s'obre de nou per deixar marxar el cavaller invicte. Al bosc el campió del torneig cau del seu cavall a causa d'una ferida. A un altre indret del bosc els cavallers de Camelot ja de tornada discuteixen si el misteriós cavaller és o no Lancelot, un d'ells afirma haver-li clavat la seva llança. Els cavallers arriben a Camelot i desmunten, abans però entreguen els seus elms als criats. Dins el castell Gawain es tanca a una cambra per a parlar amb Ginebra, qui deixa anar llàgrimes quan sent el que ha succeït, un cop surten de la cambra es creuen amb altres cavallers que passegen pel castell mentre parlen de la nova situació. De nit hi ha una llum encesa a l'elevada finestra de la reina. Dos cavallers marxen a buscar Lancelot. Durant la nit els dos cavallers tornen a Camelot i afirmen només arribar que el bosc és el diable, de sobte esclata un temporal i els criats corren sota la pluja i el vent per tal d'apuntalar les estakes de les tendes on reposen els cavallers. Al llit d'una cambra del castell la reina plora. Al matí Morded i altres cavallers descobreixen que amb el temporal la bandera de la tenda de Lancelot ha caigut, afirmen que pot ser un senyal de que és mort. De nit a la tenda de Morded aquest i altres cavallers riuen mentre juguen una partida d'escacs que és interrompuda per les amenaces de Gawain. La reina conversa amb Gawain al mateix estable on

acostuma a reunir-se amb Lancelot, quan ell marxa parla amb Artus qui juntament amb alguns cavallers esperen fora, li demana al rei que no dubti de la reina i que no la jutgi, alguns cavallers parteixen de nou a cercar Lancelot. Al bosc dos cavallers es troben una camperola que nega haver vist el cavaller que busquen, quan els primers marxen la dona entra a casa seva on alimenta la llar de foc alhora que parla amb Lancelot, qui reposa a un llit; com que Lancelot insisteix en partir la dona ajudada pel nen li dóna l'armadura i li adverteix que la seva mort és propera, Lancelot marxa a cavall i el nen besa el terra trepitjat pel cavaller. Peus de cavall al galop. Corredisses darrera una muralla. La reina empresonada en una cambra és rescatada per Lancelot, malgrat ella li demana que no la toqui perquè va cobert de sang ell l'agafa en braços i se l'endú. Peus de cavall al galop. Dins un castell Lancelot i altres cavallers discuteixen l'estratègia a seguir davant el setge d'Artus i els seus homes, Lancelot ordena atacar primer. Lancelot i alguns cavallers marxen de l'estable on són. Artus i altres cavallers creuen a peu el bosc on hi ha els restes de la batalla, Artus és conduït fins Gawain, qui roman sobre un munt de palla malferit i amb el tors embenat, abans de morir a causa de ferides rebudes de mà del seu amic Lancelot, Gawain nebot d'Artus adverteix al rei que la mort s'apropa per a tots. De dia als afores del castell Lancelot rep un cavaller que ve a negociar, afirma que Artus pot jutjar la parella com a innocents d'adulteri però que Lancelot ha de marxar per sempre, Lancelot no accepta i mentre el cavaller abandona l'indret ell retorna a l'interior del castell. Els cavallers resten a l'estable on Lancelot i la reina conversen, ella vol ser retornada amb el rei Artus. Una bandera blanca s'alça al bosc. La reina camina de la mà de Lancelot per passar a mà del rei Artus, qui se l'endú amb els cavallers que vigilen de fons. Lancelot retorna al castell on alguns cavallers l'esperen per avisar-lo que Mordred s'ha aixecat en armes contra Artus, Lancelot ordena atacar Mordred per Artus, els criats preparen diversos cavalls, successivament, els cavallers munten als respectius cavalls, els cavallers abaixen les viseres dels respectius elms, els cavallers reben dels criats les llances una darrera l'altra, els cavallers parteixen al galop en grup. De lluny un bosc i una gran columna de fum sorgida del seu interior mentre es senten a gran distància campanes que repiquen. A l'interior del bosc un cavall passa al galop sense genet. A l'interior del bosc es sent de nou el cavall que torna a creuar-se i depassa en el seu moviment un cavaller agenollat que es dessagna. Novament el so del cavall, que aquest cop passa a la vora d'un munt d'armadures esteses a terra i d'un cavaller de peu, el cavall s'allunya i a certa distància una companyia uniformada desfila. Diversos arquers pujats a arbres i preparats per disparar. Alguns cavallers passen a cavall per on són els arquers, es senten les fletxes xiular i impactar a les armadures mentre els arquers disparen i els cavallers passen al galop. Successivament diverses ràfegues de fletxes es claven als arbres. De nou el cavall galopa sense genet pel bosc. Una armadura estesa a terra que en vista de la corona que duu a l'elm podria ser la del rei Artus. Els arquers disparen. Algunes armadures esteses a

terra reben ràfegues de fletxes. Un ocell, tal vegada una àliga, sobrevola el bosc. Al bosc un cavall jau amb una fletxa al cap entre una pila d'armadures esteses, entre aquestes n'hi ha una que intenta posar-se en peu al temps que el cavall sense genet torna a creuar al galop, tot seguit al cavaller se li rellicca l'espasa i gemega "Ginebra" just abans de caure pesadament sobre la pila d'armadures. Un ocell que podria ser una garsa vola dins el bosc. Una pila de cadàvers amb armadura i algunes espases mal clavades a terra durant una estona, algun moribund realitza un breu i pesat gest al damunt de la pila de ferralla²⁴⁸.

Més enllà dels films

Al llarg de més de quaranta anys, a banda de l'acollida favorable d'una part significativa del públic i la crítica cinematogràfica, els films de Bresson reben força premis i reconeixements. *Les affaires publiques* (1943) obté el Gran Premi del Cine Francès 1943. *Journal d'un curé a la campagne* (1951) obté el Premi Louis Delluc 1950, el Gran Premi del Festival de Venècia 1951, el Gran Premi del Cine Francès 1951, i el Gran Premi de l'Oficina Catòlica Internacional de Cine 1951. *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) obté el entre altres el Premi de l'Oficina Catòlica Internacional de Cine 1957 i el Premi al Millor Realitzador del Festival de Cannes 1957. *Le Procès de Jeanne d'Arc* (1961) és estrenada al Festival de Cannes 1962 on obté el Premi Especial del Jurat a més del Premi de l'Oficina Catòlica Internacional de Cine 1962. *Au Hasard Balthazar* (1966) obté el Premi de l'Oficina Catòlica Internacional de Cine 1966 i el Premi San Giorgio al Festival de Venècia 1966. *Mouchette* (1967) obté el Premi de l'Oficina Catòlica Internacional de Cine 1967 i un homenatge unànime per part del jurat del Festival de Cannes 1967. *Une Femme Douce* (1969) obté la Concha de Plata al Festival de San Sebastián 1969. *Lancelot du Lac* (1974) obté el Premi Internacional de la Crítica, què és refusat. *L'argent* (1983) obté *ex aequo* amb *Nostalghia* (Tarkovski, 1983) el Gran Premi de Cine de Creació. L'any 1988 es concedeix a Bresson pel conjunt de la seva carrera el *Kurosawa Life Achievement Award del Festival de San Francisco*, i el 1993 el *Félix Europeu de Berlín* (Zunzunegui, 2001: 17-42). Malgrat tots aquests premis i reconeixements a nivell internacional, el treball de Bresson no es troba en cap cas exempt de greus problemes de finançament. De fet les dificultats per trobar recursos son tal vegada el principal entrebanc en la carrera cinematogràfica de Bresson, les in comptables desavinences amb els productors i els problemes per trobar recolzament institucional sovint fan endarrerir els projectes quan no els converteixen en films irrealitzables. Aquests problemes acostumen a estar relacionats amb els singulars mètodes de treball de Bresson, es poden citar múltiples anècdotes per il·lustrar

això (Zunzunegui, 2001: 19-42). L'any 1947 Bresson es desplaça a Roma per treballar en un projecte de film sobre Sant Ignasi de Loyola amb el productor D'Angelis (Universal) i el guionista Julien Green, el projecte es veu definitivament avortat degut entre altres al rebuig a incloure certs efectes pintorescos com ara crucifixos o miracles. L'any 1961, un cop finalitzat el film *Procès de Jeanne D'Arc*, Bresson deixa de col·laborar amb Léonce-Henry Burel degut a les desavinences sorgides durant el rodatge, el director es nega a valorar els decorats de la cripta on es roda el film, a 'interrelacionar' Jeanne i els seus jutges, i a filmar els bells ulls de Florenz Carrez. L'any 1963 Bresson marxa de nou a Roma per preparar una versió sobre els inicis de La Gènesi produïda per Dino de Laurentiis, la ruptura es dona quan, després de reunir a l'estudi grans caixes amb parelles d'animals salvatges de diferents espècies (lleons, girafes, hipopòtams...), Bresson diu al productor que no se'n veuran més que les petjades a la sorra²⁴⁹. L'any 1964 davant l'expectativa de rodar *Le Graal* en anglès, Bresson acudeix al rodatge d'un film de Minnelli on observa Richard Burton com a candidat a interpretar Lancelot, 'El rostre dissimulat sota una armadura, no se li hauria vist mai', el film s'ha començat a escriure i planificar entre 1951 i 1952 però no és dut a la pantalla fins 1973. L'any 1974 al Festival de Cannes s'ofereix el Premi Internacional de la Crítica a *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974), el premi és refusat ja que a diferència de la Palma d'Or aporta prestigi però no diners, què és el que Bresson diu necessitar per prosseguir amb la seva feina (Reader, 2000:116). L'any 1976 Bresson emprèn el rodatge de *Le diable probablement*, malgrat la comissió encarregada d'adjudicar l'avançament sobre taquilla vota en contra del guió, de fet el film només compta amb aquesta ajuda oficial gràcies a la intervenció personal del ministre de cultura Michel Guy. L'any 1977 *Le diable probablement* no és dins la selecció oficial de Cannes, Bresson es nega a que sigui projectat a la Quinzena de Realitzadors i afirma que ja no li agrada Cannes degut a les seves aigües contaminades (Reader, 2000:133). El mateix 1977 Bresson enllesteix el guió de *L'Argent*, que no obstant no seria estrenat fins sis anys més tard, després de ser refusat per tots els productors i per la 'Comission d'avance sur les recettes', tot i rebre una ajuda directa del Ministeri de Cultura de Jack Lang. La presentació de *L'Argent* (Bresson, 1983) al Festival de Cannes provoca divergència d'opinions, entre el públic hi ha qui rep el film amb entusiasme considerable i també qui el rep amb un enuig enfurismat, la divisió es reproduceix entre el jurat que decideix atorgar al film la meitat d'un premi honorífic, el 'Grand prix du cinéma de création', a compartir amb *Nostalghia* (Tarkovski, 1983). Dolgut per la manca d'acceptació i reconeixements a mitges que provoquen els seus films, i conscient que això li dificulta enormement prosseguir amb la seva carrera cinematogràfica, Bresson passa els seus darrers anys de vida en el silenci i la penombra, malgrat l'admiració pel seu treball i els honors rendits des de la distància van clarament en augment (Frodon, 2007:89). A partir de 1983 Bresson no aconsegueix dur a terme cap més dels diferents projectes dels quals participa, primer

una adaptació de la novel·la de Jean-Marie Le Clézio *La Grande Vie*, i després un nou intent de reprendre *La Genèse* (Zunzunegui, 2001: 40-42). *La Grande Vie* pretén adaptar una novel·la sobre 'dues joves obreres que deixen la seva feina i es donen la gran vida en un hotel abans de desaparèixer', el projecte no es realitza davant la negativa de Grand Hotel Montecarlo per autoritzar el rodatge a les seves instal·lacions. Els preparatius del film *La Genèse* son represos a partir del guió reescrit l'any 1977, gràcies a la contribució d'un financer libanès apassionat de Bresson, tanmateix el problema de com filmar els animals persisteix i acaba per avortar definitivament el rodatge, 'Bresson no trobava l'equació tècnica per filmar, sempre amb un objectiu de 50 mm, el cul d'un cérvol i la pota d'una girafa a la mateixa imatge' (Zunzunegui, 2001: 42). Heus ací algunes de les dificultats que plantegen l'economia de mitjans i l'obsessió pel treball, dos principis irrenunciabls en el camí de desprendre's de tot el que sigui exterior per quedar-se només amb l'interior.

Antisistema Bresson

Descriure acuradament el cinematògraf és una tasca difícil. En el capítol 'Sistema Bresson' de la seva monografia sobre Bresson (2001), Santos Zunzunegui dedica unes quaranta pàgines a analitzar el cinematògraf en base a una descripció dels seus elements formals i la relació que aquests mantenen entre sí²⁵⁰. El text de Zunzunegui proposa un enfocament radicalment diferent i innovador sobre el director, un punt de vista que pot trobar la seva confirmació amb l'*Abecedari Bresson* del propi Santos Zunzunegui (2006), un joc de vint-i-sis inicials que ofereix una primera aproximació prou reveladora al mètode Bresson: atzar, Bernanos, cinematògraf, Déu i Diable, estil, fragmentació i fora de camp, *La Gènesi*, hieratisme, interstici, jansenisme, *Kyrie*, Lancelot du Lac, muntatge, Notes sobre el cinematògraf, 'òcul' i oïda, pintura, *Quatre nuits d'un rêveur*, rodatge, so, temps, *Une femme douce*, veu en off, Anne Wiazemsky, X..., 'yuxtaposición', Santos Zunzunegui.

A diferència del cine (Zunzunegui, 2001: 43-86), teatre bastard que no dóna lloc a cap espectacle en el sentit de creació "en viu", el cinematògraf és una escriptura que s'erigeix sobre les friccions o intercanvis entre fragments a priori insignificants, sotmesos a un procés d'aplanament i emplaçats en una determinada posició. D'acord amb la distinció de Susan Sontag (1966) entre obres que apunten directament als sentiments i altres que ho fan a través del filtre de la intel·ligència, es pot parlar d'una intel·ligència formal i disciplina emocional dins el cinematògraf que fan encaixar correctament forma i fons. En la diferenciació que fa André Bazin (2007) entre cineastes que creuen en la realitat i cineastes que creuen en la imatge, Bresson entra sens dubte dins el segon grup, el seu

interès pel real en brut no arriba sinó després d'un procés de posada en forma que converteix el real en verdader. Contràriament a la idea que majoritàriament es té, Bresson és més a prop de ser un creador materialista que espiritualista.

Més enllà d'aquestes consideracions de caire general, probablement allò que més crida l'atenció en un film de Bresson és la substitució dels actors per allò que l'autor anomena "models". Es parteix ací de la idea que els actors no poden esdevenir un "altre" mitjançant tècniques teatrals d'interpretació i transformació, hi ha una negativa a emprar actors professionals com també a repetir models d'un film a un altre -val a dir que aquí Bresson fa una única excepció en servir-se del mateix model pels papers secundaris d'Arnold i Arsène a *Au hasard Balthazar* (1966) i *Mouchette* (1967)-. Allò que es busca en els models és una veritat interior susceptible d'aflorar quan es suprimeix en aquests tota intenció i se'ls sotmet a procediments d'automatització, amb la idea que no han de representar a ningú, ni tan sols a ells mateixos. Els models no s'han d'expressar mitjançant gestos, mímica, ni entonacions de veu, han d'evitar els paroxismes, que forçosament haurien de simular, i han de dir els diàlegs com si es tractés de monòlegs. En els personatges en cap cas interessa la dramatització ni la psicologia, el comportament de les persones és en darrer terme incompreensible, tal i com diu Susan Sontag (1966), cal suprimir qualsevol explicació simplista sobre la seva conducta en favor de la prevalença del misteri. Es tracta de conjugar allò que el creador vol amb allò que per sorpresa emergeix del model.

Un segon element clau per descriure l'antisistema cinematògraf és la fragmentació, que actua en contra de l'emmarcament dramàtic-psicològic, propens a la representació. La poètica de la fragmentació va unida a la poètica de la repetició, com dues cares d'una mateixa moneda. La fragmentació s'orienta a suprimir l'anècdota, a aplanar tots els elements compositius, a descartar idees com clímax o suspens, en favor de la inexorabilitat i l'atzar de tot allò que s'esdevé, per tal de permetre així trencar amb la retòrica de successos encadenats per relacions causa-efecte que condueixen de manera ascendent vers un clímax o moment àlgid. Es concedeix major pes als trops, entre els quals pren protagonisme el *hysterion proteron*, figura en què l'efecte precedeix la causa, que a vegades ni tan sols és present. Un altre element a destacar són les el·lipsis, emprades per foradar el relat, per permetre encadenaments dramàtics imprevisibles, i per fer prevaldre l'atzar allà on la manca de control i el determinisme dels personatges o espectadors conflueixen. Els encadenaments són algunes vegades atzarosos i d'altres una rotunda negació de l'atzar, atzar que és molt present tant en la trama com en la construcció del film; de fet sempre se li reserva un lloc perquè operi conjuntament amb la precisió. L'atzar és allò contra el que ha de lluitar l'artista, allò

que cal controlar mitjançant la precisió en la forma, un equivalent al soroll en la Teoria de la Informació, l'element decisiu que ha de possibilitar que el real efectivament condueixi al verdader.

Un altre aspecte que acostuma a cridar l'atenció en els films de Bresson és la detenció contemplativa abans i després de l'acció, quan la càmera roman en un espai buit uns pocs segons que permeten modular la forma i el ritme, això té a veure amb la utilització dels espais entremigs com portes o finestres, entre altres, que prenen especial rellevància en esdevenir indrets pels quals els cossos apareixen i desapareixen. No es busca la naturalitat del relat en allò superficial, entès com a narració-representació, sinó en la seva profunditat, gràcies a un ritme formal que difereix significativament de la respiració del relat. La idea de repetició, unida a la de fragmentació, ve donada per la recurrència de moviments i comportaments, obtinguts mitjançant la mecanització i l'ús de models, i el retorn de situacions i llocs, que es fa palès mitjançant la repetició d'angles de càmera semblants. La repetició és concebuda com una autolimitació més que, en contrast amb la variació, remet a la dualitat identitat – diferència. La fragmentació, en les imatges concretes, recau sobre llocs, éssers i accions, amb abundància de plans de detalls i per contrast una notable carència dels habituals plans generals orientats a la reconstrucció del prosceni teatral, es construeix així un espai cinematogràfic de relacions entre imatges insignificants que no necessita remetre a un global que reuneixi tots els elements en una sola totalitat.

A banda de la fragmentació, un recurs molt utilitzat és la sinècdoke, figura en què s'ofereix una part pel tot, per tal de provocar que l'audiència endevini per sí mateixa el tot del qual només s'ha donat una part. La sinècdoke no es troba només en el fora de camp, també ajuda a eliminar la tradicional jerarquia de plans de la planificació clàssica, s'utilitzen diferents plans sí però de manera força diferent a com l'espectador està acostumat, aquesta supressió de la jerarquitització de plans unida a la utilització d'un únic objectiu de 50 mm reforcen la sensació d'aplanament i neutralitat en el relat. Qualsevol pla funciona com un primer pla, no hi ha necessitat de fer-ho girar tot entorn el pla general, tal i com s'acostuma a fer al cine, conseqüentment no hi ha una primacia de la dimensió narrativa-dramatúrgica, i l'estètica del film és concebuda tant a partir de la narració com de la plàstica i el ritme.

Un altre aspecte fonamental en el cinematògraf és la utilització del so o la banda sonora. Si en el cine el so serveix per complementar o acompanyar la imatge, acomplint una funció d'acoblament o versemblança, en el cinematògraf una banda sonora curosament composta amb harmonia i desharmonia de sons, diàlegs, músiques i silencis, adquireix tant o més valor que les

imatges. En l'elaboració d'aquesta banda sonora "musical" no es treballa mai amb el so directe, on impera la confusió i el desordre previs a la depuració, en tots els casos s'opta per la post-sincronització. Una de les funcions clau atribuïdes al so en el cinematògraf és establir un relleu entre ull i oïda, allò que es dona per una via mai pot tenir igual importància que allò que es dona per l'altra, ja que sinó els efectes s'anul·larien entre sí; aquesta alternança permet regular i jugar amb la impaciència d'un i altre sentit. En general l'oïda tendeix a apuntar més vers l'interior mentre que la vista tendeix més vers allò exterior, atenent a això sempre que una imatge pot ser reemplaçada per un so s'opta per la substitució. El so contribueix a més a conformar el fora de camp i el món possible, a reforçar la sensació de repetició d'ambients, i a conferir un valor rítmic acústic a l'obra. Pel que fa a la veu humana es tendeix a la no emfatització, al monòleg, a una llengua repleta d'arcaïsmes i sequeuats, on el llenguatge prioritza la seva dimensió fàtica i en segon terme musical, ja que més enllà d'un simple vehicle d'informació esdevé successió de sons rítmics amb especial ressonància de l'última síl·laba; també es poden trobar algunes aparicions imprevistes de veus en off i *voice over*. Pel que fa a l'ús de la música val a dir que si bé la postura teòrica des del cinematògraf és sempre la mateixa, el seu ús en els films de Bresson varia dels primers llargmetratges amb una banda sonora musical composta expressament pel film, a films posteriors on només apareixen petits fragments d'obres clàssiques, fins als darrers films on no hi ha música en absolut, a banda és clar de la que emana de la diègesi. En el cine la música va lligada a l'emoció i acompanya la funció d'exaltar, acompanyar, sostenir, reforçar, conduir... les passions suscitées per l'obra; per contra el cinematògraf en fa un ús banal, ja sigui per la banalitat del moment on s'insereix, la seva interrupció per sons... En el cinematògraf la música no serveix per apuntalar emocions sinó per crear contrastos o contrapunts que permeten els films romandre fidels a la "igualtat de totes les coses" postulada per Cézanne, al mateix temps opera com un índex que a diferència de la icona apunta quelcom diferent de sí mateix, gràcies un cop més a l'estranyament al qual ha estat sotmesa. En l'estudi de la banda sonora del cinematògraf, cal no oblidar la importància del silenci, silenci absolut i silenci obtingut pel pianissimo dels sorolls, silenci que emergeix dels sorolls i la música, i que definitivament contribueix a resistir i posposar l'emoció. Sons, veus, músiques i silencis adquireixen una qualitat molt especial en el cinematògraf.

Tot i que Bresson és contrari a la combinació del cinematògraf amb altres arts, ja que els traços són exclusius per a cada llenguatge, es pot establir una comparació entre els films de Bresson i altres terrenys artístics en base a la igualtat de les formes abstractes, de fet el propi Bresson fa nombroses referències a camps com la pintura o la música, entre altres. En arquitectura es podria trobar un equivalent del cinematògraf en les obres de Mies van der Rohe, qui també parteix de la

idea del menys és més, i treballa partir de quatre ratlles, la línia recta i la simetria, els ritmes i tensions, per donar forma a la veritat, posar ordre en la confusió, establir proporcions de i entre les coses, i fer visible l'invisible, és a dir l'espai. En música es pot parlar de proximitat entre les obres d'Anton Webern i el cinematògraf, sobretot pel que fa a intensitat. En poesia es pot esmentar la segona etapa de José Angel Valente, però sobretot les obres de Paul Celan, en la seva conjugació de paraula essencial, simplificació i mutisme. Més en general el cinematògraf de Bresson s'apropa a qualsevol art del minimalisme on s'anteposi la subtracció a la suma, la precisió a la vaguetat, allò nèt a allò difús, el silenci al soroll, l'austeritat a l'exuberància... a qualsevol art que es fonamenti en la reducció de mitjans, en la immobilitat i el silenci, en un estil nèt i precís, amb autonomia de l'obra... que es sostingui sobre la fragmentació i la repetició, que busqui abolir l'absència de forma i la banalitat de la realitat, que cerqui l'harmonia de les relacions i posar ordre en els fluxos de realitat... precisament d'aquest gest de posar ordre a un cúmul de sensacions neix l'estil, per aquest cas l'antisistema Bresson, un art tant espiritualista com materialista, que més que a la religiositat remet al misteri, invisible, inefable, icònic... que d'acord amb la noció de ritual de Claude Lévi-Strauss pretén fer visible l'invisible.

La fi de l'art en Bresson

Bresson parla de la fi de l'art en dues entrevistes de l'any 1966. En ambdós casos la mort de l'art ve de la mans del que anomena els mitjans mecànics actuals de difusió, en una perspectiva que recorda força l'expressada per Walter Benjamin en les seves consideracions al voltant d'allò que anomena l'aura de l'obra d'art al cèlebre escrit sobre *L'obra d'art en l'era de la seva reproductivilitat tècnica*²⁵¹. Segons Bresson, la televisió, la ràdio i el cinema són els responsables de la decadència i mort de l'art, no obstant aquests mateixos mitjans de difusió que han matat l'art tal vegada podrien ser els encarregats de fer renéixer o reconstruir l'art d'una manera completament nova, en quelcom diferent que potser ja ni tan sols es dirà art. Dins aquest art completament nou hi ha el cinematògraf: "Crec, encara que potser m'equivoqui, que les arts estan declinant, estan en trànsit de morir, potser per un excés de llibertat, potser a causa de la difusió extraordinària que qualsevol cosa té en aquests moments. Crec que el cine, la ràdio, la televisió, maten les arts però crec, també, que és, precisament, a través del cinematògraf, la ràdio, la televisió, com aquestes arts renaixeran, potser sota altra forma i, potser, la paraula art no tingui d'ençà endavant el mateix sentit. Sembla que aquí existeix una esperança. Crec, en efecte, en el cinematògraf com un art absolutament nou del que, potser, no ens hem fet encara una idea total, crec en una musa

cinematogràfica. El pintor Degas deia: “Les muses no es parlen, ballen les unes amb les altres”. Crec que el cinematògraf és, o serà aviat, un art absolutament autònom i que no és el que es pretén que ha de ser. És un art absolutament tancat i absolutament autònom” (Bresson, 1966)²⁵². La idea que la mort de l’art arriba precisament a mans del cine, la ràdio i la televisió, queda reflectida en una segona entrevista concedida aquell mateix període: “(...) em sembla que les arts –les belles arts, si volen- es troben en declivi, i fins i tot prop de la seva fi. Es troben en trànsit de morir. (...) No queda ja gairebé res. Aviat ja no existiran. Però, cosa curiosa, si han mort a mans del cinema, la ràdio, la televisió, han estat precisament aquest cinema, aquesta ràdio, aquesta televisió que les han matat, les que acabaran reconstruint un art, reconstruint les arts –però d’una forma completament diferent, per descomptat, i pot ser fins i tot que la paraula art no s'utilitzi. De totes maneres ja no serà el mateix” (Godard i Delahaye, 1966)²⁵³. En aquesta segona entrevista es troba també repetida la idea que l’extraordinària difusió del cine i els nous mitjans comporta la mort de l’art, però que aquesta pot ser també la clau per a la seva resurrecció: “Gràcies al cinema –i jo diria, gràcies al cinematògraf, perquè m’agrada assenyalar la diferència, establir la diferència, com feia Cocteau, entre el cinema, és a dir els films normals, i allò que constitueix l’art cinematogràfic-, així gràcies al cinematògraf reviurà l’art que el cinema està a punt de matar. El culpable, els culpables d’aquesta mort de les arts, són els mitjans mecànics actuals de difusió. Sobre això, Ionesco ha dit quelcom força bonic, l’altre dia, molt just en tot cas: ens trobem davant miracles. El cinema, la ràdio, la televisió, són miracles, però el que no són miracles, són els films, les emissions televisives, els reportatges radiofònics. Aquí l’art arriba amb retard. (/). Tal vegada no sigui molt just dir que l’art arriba amb retard respecte dels miracles, caldria dir més justament que l’art és assassinat pels miracles, però que ha de reviure gràcies a aquests miracles” (*Op. Cit.*)²⁵⁴.

Aïllar-se de les arts existents

Quan Bresson parla de l’art en general és habitualment per criticar allò que considera la nociva intromissió en l’art cinematogràfic d’altres arts com la literatura, la música, la pintura, la fotografia i sobretot el teatre. El rebuig a les arts existents no és per tant absolut, sinó dins el terreny cinematogràfic. El cinematògraf s’ha d’expressar amb uns mitjans clarament diferents a aquestes altres arts, “El teu públic no és ni el públic dels llibres, ni el dels espectacles, ni el de les exposicions, ni el dels concerts. Tu no has de satisfer el gust literari, ni el teatral, ni el pictòric, ni el musical.” (Bresson, 1997:79). Aquesta diferència de mitjans és inherent a la pròpia matèria prima amb la qual treballa cada art, “El verdader del cinematògraf no pot ser el verdader del teatre, ni el

verdader de la novel·la, ni el verdader de la pintura. (Allò que el cinematògraf atrapa amb els seus medis propis no pot ser allò que el teatre, la novel·la i la pintura atrapen amb els seus)” (20). Les objeccions a la intromissió de les arts existents es concentren sobretot en el teatre, “No és que els films costin massa diners o que la televisió sigui una rival, no, simplement que el cinema no és un art, encara que pretengui ser-ho. No és més que un art fals, que tracta d’expressar-se amb la forma d’un altre art. No hi ha res pitjor ni més ineficaç que aquest tipus d’art” (*Op. Cit.*)²⁵⁵. Tenint en compte que “Allò que ha passat per un art i conserva la seva marca ja no pot entrar en un altre” (nota a peu de pàgina: “CINE i teatre estan vinculats per comoditat. És una confusió interessada”) (Bresson, 1997: 39), i que “Allò que ennobleix un actor sobre les taules pot fer-lo vulgar en la pantalla (pràctica d’un art en la forma d’un altre)” (*Op. Cit.*:60), cal pretendre que “Faràs, amb els sers i les coses de la naturalesa, netejats de tot art i en particular de l’art dramàtic, un art” (59). Per assolir la plena realització el cinematògraf ha de partir de la “Impossibilitat d’expressar quelcom amb força a través dels mitjans conjugats de dues arts. És o tot un o tot l’altre” (40), ja que “És en la seva forma pura com un art pega fort” (69), i no hi ha “Res més inelegant i més ineficaç que un art concebut sota la forma d’un altre” (53). El cinematògraf ha d’allunyar-se de les arts existents, “Amb les Belles Arts, cap competència” (46), per tal de seguir una “Evolució en una zona prohibida a les arts existents, que elles no poden explorar” (91), i assolir així la “Qualitat d’un món nou que cap de les arts existents permetia sospitar” (71). Per tot això, Bresson afirma l’any 1971: “Jo crec que nosaltres, el realitzadors, nosaltres no realitzem res en absolut. Nosaltres prenem del real tal com és, no hem de demostrar pas alguna cosa, sinó intentar trobar, anar al fons dels éssers, fins l’ànima de l’ànima de l’ésser humà, allò que ni la poesia, ni la dramaturgia, ni la pintura, ni res ha aconseguit encara rendir. Jo crec que aquesta càmera, que aquest magnetòfon son instruments en profunditat, i que és aquest el seu destí, i no en absolut d’anar a prendre els actors, fer-los representar una obra i fotografiar-los” (Arnaud, 2003:213)²⁵⁶. D’aquí que en un text d’aquell mateix 1971 Bresson insta el llenguatge cinematogràfic a *Aïllar-se de les arts existents*, a de deixar de cercar les seves arrels en altres arts com la literatura, la pintura o el teatre, per buscar la seva essència pura en un xoc i encadenament entre imatges i sons que condueixi aquestes imatges i sons a convertir-se en quelcom diferent d’allò que en un principi son.

La fi del cine en Bresson

Per a Bresson “EL CINEMATÒGRAF ÉS UNA ESCRIPTURA AMB IMATGES EN MOVIMIENT I SONS” (1975:17). El gran problema és llavors que “El CINE no ha partit de zero.

Tot ha de ser qüestionat de nou.” (*Op. Cit.*:78). Bresson vol evitar el “(...) Contagi de la literatura: descripció mitjançant coses successives (*panoràmiques* i *travellings*)” (49), per això si bé la majoria dels seus films parteixen d’adaptacions d’obres literàries d’autors com Georges Bernanos, Fedor Dostoievski o Lleó Tolstoi entre altres, aquestes adaptacions suposen sempre una reescriptura de l’obra en imatges i sons, quelcom que resulta invariablement en un film completament diferent del llibre alhora que extremadament fidel al relat, d’aquí que André Bazin (2007: 107-127) i François Truffaut (2001:17-36) considerin *Journal d’un curé de campagne* (Bresson, 1951)²⁵⁷ tot un model de com fer adaptacions cinematogràfiques d’obres literàries. Bresson creu que “La música ocupa tot el lloc i no dóna més valor a la imatge a la qual s’afegeix” (1975:41), per això exclama “Quantes pel·lícules esmenades per la música! S’inunda de música una pel·lícula. S’impedeix veure que en aquelles imatges no hi ha res” (*Op. Cit.*:102); malgrat en bona part dels seus films en blanc i negre s’utilitza molt puntualment música d’autors com Mozart, Schubert o Monteverdi entre altres, arribats a cert punt admet “Només fa poc, i poc a poc, he suprimit la música i m’he servit del silenci com a element de composició i com a mitjà d’emoció (...)” (102)²⁵⁸; d’aquesta manera l’ús de la música tendeix a disminuir al llarg de la seva filmografia fins desaparèixer per complet, quan afirma “DE LA MÚSICA. Res de música d’acompanyament, de sosteniment o de reforç. Res de música en absolut” (27)²⁵⁹. Bresson comença la seva carrera com a pintor però aviat es veu forçat a abandonar la pintura a causa d’un problema de tensió nerviosa, malgrat les múltiples referències a pintors com Cézanne o Leonardo entre molts altres, i que sovint equipara el seu treball al d’un pintor que omple un llenç blanc, no se’n coneix cap obra pintada, ni tan sols cap descripció (Reader, 2000:8), alhora veu en el funcionament mecànic del cinematògraf una distància insalvable respecte la pintura, ja que “Allò que cap ull humà és capaç d’atrapar, allò que cap llapis, pinzell o ploma és capaç de fixar, la teva càmera ho atrapa sense saber què és i ho fixa amb l’escrupolosa indiferència d’una màquina” (1975:32); així que “Donat que no has d’imitar, com els pintors, escultors i novel·listes, l’aparença de les persones i objectes (unes màquines ho fan per tu), la teva creació o invenció no passa dels vincles que estableixes entre els diversos fragments de realitat captats. Està també l’elecció d’aquests fragments. El teu olfacte decideix.” (59). Bresson no s’interessa excessivament per la fotografia, considera que “La fotografia és descriptiva, imatge bruta limitada a la descripció” (86), tampoc vol saber “Res de fotografia bonica, res d’imatges boniques, sinó imatges i fotografia necessàries” (72), entén que “La bellesa de la teva pel·lícula no residirà en les imatges (tarjapostalisme) sinó en l’inefable que aquestes alliberaran” (92), de tal manera que “La teva pel·lícula tindrà la bellesa, o la tristesa o etc., que té per nosaltres una ciutat, un camp, una casa, i no la bellesa, o la tristesa o etc., que té per nosaltres la fotografia d’una ciutat, d’un camp, d’una casa” (57). Bresson utilitza actors professionals en els seus tres primers films, un curtmetratge i dos

llargmetratges, més tard però arriba a la conclusió que quan el cinematògraf es barreja amb el teatre no hi ha res a fer, per això diu que “Cada vegada que el teatre fica el nas en el cinema, es produeix una catàstrofe, i el mateix succeeix cada vegada que el cinema fica el seu nas en el teatre” (Godard i Delahaye, 1966)²⁶⁰, ja que no pot donar-se “Cap maridatge del teatre amb el cinematògraf sense l’extermini d’ambdós” (1975:19); en conseqüència el cinematògraf no vol saber “Res d’actors. (Res de direcció d’actors). Res de personatges. (Res d’estudi de personatges). Res de posada en escena. Sinó l’emprament de models, agafats de la vida. SER (models) en comptes de SEMBLAR (actors)” (16). Les objeccions respecte a la intromissió del teatre són moltes, ja que és aquí precisament on el cinematògraf més dista del cine, on es dóna de fet la mort del llenguatge cinematogràfic. En primer lloc “Prendre prestats els mitjans del teatre condueix fraudulentament al pintoresc visual i auditiu”, és a dir a un cúmul de gestos, ganyotes, mímica, tons de veu... (75). També cal tenir en compte que “Un actor procedent del teatre porta forçosament amb sí les convencions, la moral i *els deures envers el seu art*” (46), per això quan el cine accepta actors i interpretació està tot perdut, ja que els actors no poden desfer-se mai de l’hàbit de projectar-se de forma estudiada tot amagant la complexitat inherent a l’ésser humà (Godard i Delahaye, 1966). Als actors els resulta impossible no amagar-se darrera el seu art, joc, paper... aportant així confusió i desordre enlloc de contribuir a netejar, unir, depurar, anar a l’essència, i en definitiva emocionar veritablement (Bresson, 1962). En general el cine intenta aprofitar els potencials del teatre, cal tenir en compte però que “Una pel·lícula no pot ser un espectacle, perquè un espectacle exigeix la presència de carn i os. No obstant, pot ser, com en el teatre fotografiat o CINE, la reproducció fotogràfica d’un espectacle. Ara bé, la reproducció fotogràfica d’un espectacle és comparable a la reproducció fotogràfica d’un llenç o una escultura. Però la reproducció fotogràfica de SANT JOAN BAPTISTA de Donatello o del la DONA DEL COLLAR de Vermeer no tenen ni el poder, ni el valor, ni el preu d’aquella escultura o d’aquell llenç. No els crea. No crea res” (1975:17).

La qüestió

La mort del llenguatge cinematogràfic arriba precisament arran de la irrupció del teatre. Un dels aspectes més cèlebres del cinematògraf és sens dubte el rebuig categòric a la utilització d’actors, professionals o no, com també la negativa a valer-se de qualsevol altre dels mitjans del teatre. Ja en els seus orígens el ‘CINE’ emprèn el camí d’intentar expressar-se amb els mitjans d’un altre art, el teatre: “Penso que els cinema va mal encaminat, que té el seu propi llenguatge, els seus propis mitjans, i que ha avançat per mal camí des del seu naixement, pel fet d’intentar expressar-se

utilitzant eines que són del teatre. Hi han però actors meravellosos en teatre. Creguin-me, tinc molts problemes pel fet de no utilitzar-los, realment no és per a la meva satisfacció. Però crec en la gran particularitat del llenguatge cinematogràfic i crec que, un cop intentes expressar quelcom a través de mímica, gestos, efectes en la veu, ja no es pot parlar de cinema, sinó de teatre filmat”²⁶¹. Des que “(¿1925?) El CINE SONOR obre les seves portes al teatre, que ocupa la plaça i la rodeja amb filats” (Bresson, 1997:16), al cine s’imposa arreu “El terrible costum del teatre” (*Op. Cit.*:17), que duu a pensar que “No es pot esperar res d’un CINE ancorat en el teatre” (53). Per a Bresson el cine no és més que teatre fotografiat, d’aquí que el cine no té cabuda dins el sistema del cinematògraf i a l’inrevés: “Dos tipus de pel·lícules: les que empren els mitjans del teatre (actors, posada en escena, etc.) i es serveixen de la càmera per *reproduir*; les que empren els mitjans del cinematògraf i es serveixen de la càmera per *crear*.” (17). Sovint es confon o barreja el cinematògraf amb la resta del cine, quan hauria de ser considerat completament al marge d’aquest: “Tota una crítica que no fa distinció entre CINE i cinematògraf. Que de tant en tant obre un ull davant la presència i la interpretació inadequada dels actors, i de seguida el tanca. Obligada a que li agradi a l’engròs tot allò que es projecta en les pantalles” (62). S’estableix així una distància insalvable entre cine i cinematògraf a partir del moment en que es deixa entrar els mitjans del teatre, i molt especialment els actors, heus ací *La qüestió* (Godard i Delahaye, 1966), si el cine, en valer-se dels mitjans del teatre, en intentar aprofitar els potencials d’un altre llenguatge, renuncia o no a tota creació i tot misteri. Segons cineastes com Godard, sí es pot treballar amb actors que interpreten, com amb qualsevol altra persona, segons Bresson en canvi no es pot treballar mai amb actors, ja que aquests no poden renunciar en cap cas a l’hàbit de projectar-se exteriorment d’una forma estudiada, tot amagant la complexitat inherent a l’ésser humà. Heus ací la clau de la llarga conversa mantinguda per Godard i Bresson l’any 1966, titulada arran d’aquest gran dilema *La qüestió*.

Els filtres

A banda de 'la qüestió' de la irrupció del teatre en el llenguatge cinematogràfic, Robert Bresson demostra especial preocupació per eradicar per complet del llenguatge cinematogràfic els anomenats “filtres” (Schrader, 1999:85)²⁶². Els filtres són fets artificiosos i dramàtics que es presenten com la vida mateixa, objectes preconcebuts orientats a fer que la realitat externa sembli autosuficient, elements que s’interposen entre sí i l’obra per distreure l’espectador del drama, tot dirigint la seva atenció vers l’argument, l’actuació, la planificació, el muntatge, la banda sonora, etc. El primer d’aquests filtres és l’argument, on la manipulació dels fets permet a l’espectador entrar en

contacte directe amb el funcionament de la vida i alhora tenir la convicció que passi el que passi tot és sota control, de tal manera que el suspens i la identificació emocional sempre han de resultar en una conclusió. Un altre d'aquests filtres és precisament l'actuació, procediment pel qual els actors recorren a les seves perícies teatrals per adaptar la seva conducta a esquemes més o menys expressionistes i psicològics mitjançant diferents gesticulacions i les entonacions de veu. Es pot parlar també de filtre a propòsit de la planificació, on les múltiples possibilitats d'angles i composicions, així com l'embelliment o enlletgiment de les imatges, permet suggerir infinitud de significats a l'espectador. Hi ha igualment la possibilitat de trobar un filtre en el muntatge, on mitjançant la modulació de la regularitat i ostensibilitat dels talls es dona lloc al clímax emocional i a moments metafòrics o didàctics. Un altre filtre d'especial importància el constitueix la banda sonora, on efectes sonors i música son emprats per comentar les imatges i manipular subtilment els sentiments de l'espectador. Tots aquests filtres s'orienten a carregar de significats la realitat capturada per la càmera i forçar així en l'espectador una contemplació tendenciosa, una lectura unívoca, una interpretació pensant, una experiència mediata. Si "Mostrar-ho tot condemna al CINE al clixé, l'obliga a mostrar les coses com tothom està acostumat a veure-les. Del contrari, semblarien falses o afectades" (Bresson, 1997:73), el cinematògraf tendeix a desprendre's progressivament de tots aquests filtres, com també d'altres com veus en off, transicions, música, etc.

La transformació

En el cinematògraf el procés creatiu ha de donar-se a partir d'un trajecte en el qual "És precís que una imatge es transformi al contacte amb altres imatges de la mateixa manera que un color al contacte d'altres colors. Un blau no és el mateix blau al costat d'un verd, d'un groc, d'un roig. No hi ha art sense transformació" (*Op. Cit.*:20). Per contra, "Si una imatge, contemplada apart, expressa quelcom amb claredat, si comporta una interpretació, no es transformarà al contacte amb altres imatges. Les altres imatges no tindran cap poder sobre ella, i ella no tindrà cap poder sobre les altres imatges. Ni acció, ni reacció. És definitiva i inutilitzable en el sistema del cinematògraf (...)" (21)²⁶³. Segons Bresson "El CINE busca l'expressió *immediata* i *definitiva* mitjançant mímica, gestos, entonacions de veu. Aquest sistema exclou necessàriament l'expressió mitjançant contactes i intercanvis d'imatges i sons i les transformacions que d'ells resulten" (39). Només suprimint el teatre "Els intercanvis que es produeixen entre imatges i imatges, sons i sons, imatges i sons, donen a les persones i als objectes de la teva pel·lícula la seva vida cinematogràfica i, mitjançant un fenomen subtil, unifiquen la teva composició" (46). Amb el cinematògraf "Allò que cerco, no és en

absolut l'expressió a través de gestos, paraules, mímica, sinó l'expressió a través del ritme i la combinació d'imatges, a través de la seva posició, la seva relació i la seva quantitat. Abans que cap altra cosa, la finalitat d'una imatge ha de ser l'intercanvi. Però per a que l'intercanvi sigui possible, és necessari que aquestes imatges tinguin alguna cosa en comú, que participin conjuntament en una mena d'unió. Aquest és el motiu pel qual intento donar als meus personatges una mena d'enllaçament, i demano als meus actors (tots els meus actors) de parlar de certa manera, de comportar-se de certa manera, que és sempre la mateixa”²⁶⁴. El cinematògraf ha de ser necessàriament diferent a qualsevol altre art existent, i especialment a qualsevol forma de teatre, teatre fotografiat, teatre filmat, etc., quelcom que contradiu de ple bona part del que s'ha dit i fet fins ara sobre el cine. El cinema convencional recorre a un altre llenguatge que no és pròpiament el seu sinó el del teatre, això converteix el cine en teatre fotografiat, un espectacle sense cap valor pel fet que els actors i tècniques del teatre no són aprofitables pel cinema, i que el cinema no pot suplir la presència en viu dels actors. La proposta del cinematògraf és llavors substituir el cine en tant que teatre fotografiat o filmat pel cinematògraf, i els actors per models, a qui no s'ha de deixar actuar, ni corregir-se, ni amagar-se darrera una actuació, ni ser conscients d'allò que fan, per tal que treguin allò més profund que oculten. Per poder defugir realment de la propensió del cine a posar-se al servei dels actors del *star system* i de les tècniques interpretatives provinents del teatre, el cinematògraf ha de servir-se de no actors, models, d'una manera força singular, per tal de propiciar la transformació, una mena de dialèctica entre imatges i sons que queda anul·lada quan el cine és absorbit pel teatre (Bresson, 1997:20)²⁶⁵. Aquesta transformació només esdevé possible quan es sotmet els models a un minuciós treball per fer que parlin i es comportin d'una determinada manera, que és sempre la mateixa. Això fa que els models i la transformació que aquests possibiliten juguin un paper eminent a l'hora de conferir unitat a l'obra, com també a l'hora de fer del cinematògraf s'expressi pels seus propis mitjans, no pels d'un altre de les arts existents.

Trajectòria cinematogràfica-investigadora de Bresson

Els inicis de la carrera cinematogràfica-investigadora de Bresson poden situar-se entre 1933 i 1939 (Prédal, 1992:2). Durant aquests anys col·labora en diverses produccions, com a dialoguista a *C'était un musicien* (Fred Zelnik i Maurice Gleize, 1933), com a coadaptador de la novel·la de Saint-Exupéry amb H.G. Lustig i P. Billon per a *Courrier-Sud* (Pierre Billon, 1936), com a coescenarista amb Georges Friedland a *Jumeaux de Brighton* (Claude Heymann, 1936), com assistent de Henri Diamant-Berger per a la realització de *La vierge folle* (1938)... també participa en

la preparació del film *L'air pur* de René Clair (1939), film mai enregistrat. En aquest període realitza també *Affaires publiques* (Bresson, 1934), el seu primer film, un curtmetratge en to burlesc compost d'un seguit d'esquetxos absurds i irònics al voltant de successives cerimònies oficials, un treball en clara sintonia amb l'atmosfera surrealista i les avantguardes artístiques del moment (Frodon, 2007:13-14). L'estrena d'aquest primer film de Bresson, producte tal vegada de la coneixença d'Aragon, l'amistat amb Ernst, i la generositat de Penrose (Bresson, 1966), provoca al Studio Raspail un petit escàndol amb trencament de butaques i llançament d'ampolles de tinta sobre la pantalla (Frodon, 2007:90), quelcom freqüent per aquesta mena de propostes avantguardistes. L'any 1939 Bresson és mobilitzat i el 1940 és fet presoner, després de passar divuit mesos a un camp de presoners a Alemanya és alliberat i el 1941 retorna a Paris, on malgrat l'ocupació i les restriccions materials el cinema francès continua en plena activitat (Frodon, 2007:15). Un cop a Paris Bresson posa en marxa *Les Anges du péché* (Bresson, 1943), un projecte propi basat en *Le Film de Béthanie* (Jean Giraudoux, 1943), llibre especialment dissenyat per ser dut a pantalla, inspirat al seu temps en *Les Dominicaines des prison* del pare Lelong. El llibre i el film aconsegueixen cert ressò i èxit gràcies a la col·laboració de Jean Giraudoux, possiblement l'escriptor francès més prestigiós del moment, qui elabora els diàlegs pel film i signa l'obra en paper. Altres claus per comprendre l'èxit del film poden trobar-se en la col·laboració del reverend pare Bruckberger, qui recomana el llibre de Lelong a Bresson, i apareix als crèdits del film i a la portada del llibre com a conseller religiós, com també de les aportacions d'algunes de les actrius més reconegudes de l'època, com Renée Faure, Jany Holt, Syulvie i Marie-Hélène Dasté (Frodon, 2007:15-16). Encara sota les difícils condicions de l'ocupació i la guerra Bresson dirigeix *Les Dames du bois de Boulogne* (Bresson, 1945), en aquest cas és Jean Cocteau qui recolza a Bresson a l'hora de presentar el projecte, tot signant conjuntament el guió i oferint alguns consells a l'hora de conjuguar el relat de Diderot amb el de Bresson (Samuels, 1970). El rodatge és interromput en diverses ocasions, sobretot pels talls d'electricitat ocasionats pels bombardejos aliats, el film s'estrena el setembre de 1945 i resulta ser un fracàs a nivell comercial, malgrat comptar amb el recolzament incondicional d'alguns dels noms més importants de la cultura i el cinema francès del moment (Zunzunegui, 2001: 19). L'any 1947 Bresson comença a treballar a Roma en un projecte de film sobre Sant Ignasi de Loyola, les seves desavinences amb el productor D'Angelis i el guionista Julien Green acaben per frustrar definitivament el projecte. L'any 1949 Bresson participa amb Jean Cocteau i Roger Leenhardt en la fundació del cineclub d'avantguarda *Objectif 49*, del qual surten dos anys després bona part dels noms que componen l'equip inicial de *Cahiers du Cinéma*.

A començament de la dècada dels cinquanta apareix *Journal d'un curé a la campagne*

(Bresson, 1951), per primer cop en la seva carrera Bresson utilitza no actors pels papers principals en un rodatge que esdevé així una experiència decisiva, tal i com reconeix a Murat l'any 1967 'Rodant-lo vaig començar a comprendre millor el que feia. El camp del cinematògraf és incommensurable i ple de tenebres. [...] Vaig consolidar el meu sistema (que hauria d'anomenar millor antisistema): res d'actors, res de posada en escena, distància entre els intèrprets en relació als personatges inventats, sorpreses en comptes de certeses, etc. (Zunzunegui, 2001:22)²⁶⁶. El film compta amb bona acollida entre la crítica, sobretot arran d'un cèlebre article de Bazin (1951), en què es destaca entre altres la fidelitat de l'adaptació, l'estètica profunda del realisme sonor, la poda de la imatge al voltant de l'essencial, i el tractament de la fisonomia existencial dels éssers. Durant els anys 1951 i 1952 Bresson comença a escriure i preparar *Le Graal*, esbós que li serveix dues dècades més tard per fer *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974). L'any 1953 escriu un guió basat en l'obra de Madame La Fayette *Le princesse de Clèves*, paral·lelament Jean Delannoy desenvolupa un projecte similar en col·laboració amb Jean Cocteau, finalment és el darrer qui realitza el film l'any 1960 (Zunzunegui, 2001:22-23). L'any 1954 el cèlebre article *Une certaine tendance du cinéma français* de François Truffaut, presenta Bresson com un dels màxims exponents del cinema d'autor, alternativa a l'anomenada 'tradició de qualitat', al temps que basa bona part de la seva argumentació en el contrast entre el film de Bresson de 1951 i una adaptació d'Aurenche refusada per Bernanos.

Després dels innumerables conflictes amb actors professionals i especialment amb Maria Casarès durant el rodatge de *Les Dames du bois de Boulogne* (Bresson, 1945), i d'un assaig no reivindicat del mètode amb *Journal d'un curé a la campagne* (Bresson, 1951), film que encara pot ser equívocament etiquetat com a naturalista, *Un condamné à mort s'est échappé* (Bresson, 1956) es presenta com l'afirmació exultant del cinematògraf, un mètode que per oposició al cinema utilitza els mitjans propis en comptes dels d'un altre art com el teatre (Frodon, 2007:27). A banda de la importància en l'afirmació del mètode, *Un condamné à mort s'est échappé* (Bresson, 1956) esdevé el film amb major èxit comercial de tota la carrera de Bresson, un èxit sense precedents ni continuació (Frodon, 2007:26) que s'estén també a la crítica, bona prova d'això són els elogiosos articles publicats per Bazin, Rohmer i Truffaut. A partir d'aquí, *Pickpocket* (Bresson, 1959) és vist per autors com Estève (1983:10) o Évelyne i Chabrol (2005:15) com el film en què Bresson trenca amb els seus lligams amb el cinema francès clàssic per assolir 'una concepció moderna del cinema', en paraules de Rohmer i Godard (Reader, 2000:52). Per diverses raons 1959 és de fet sovint considerat l'any d'eclosió de la modernitat cinematogràfica i la Nouvelle Vague, dos fenòmens de caire estètic més que generacional (Évelyne i Chabrol: 2005:15-16). Cal no oblidar que *Pickpocket* (Bresson, 1959) és rodada el mateix estiu que *A bout de souffle* (Godard, 1960), i que de fet els

equips de rodatge coincideixen físicament en algunes localitzacions. Aquell mateix any apareixen també films com *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) o *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1959). És també a començament de 1959 quan entre la premsa no especialitzada comença estendre's la designació 'Nouvelle Vague' per parlar dels films de directors com Chabrol o Truffaut, malgrat l'expressió 'Nova Onada' apareix per primer cop ja a l'any 1957 de la mà de Françoise Giroud, en un principi designa sobretot una mutació d'ordre sociològic, i no és fins dos anys més tard que la premsa no especialitzada comença a aplicar-la a les noves produccions cinematogràfiques, portadores d'una sèrie de mutacions d'ordre estètic que situen el cinema francès en una nova etapa de modernitat (Évelyne i Chabrol: 2005:15-16). A finals dels anys cinquanta, Bresson ha esdevingut per tant un dels directors de referència pels membres de *Cahiers du Cinéma* i la *Nouvelle Vague*, tanmateix els seus films difícilment assoleixen àmplia acceptació entre el públic majoritari, llevat de casos molt concrets.

A començament dels seixanta Bresson reapareix amb *Le Procès de Jeanne d'Arc* (Bresson, 1961). La radicalitat profunda de la proposta queda reflectida anys més tard amb *La suture* (Oudart, 1969), article amb un gran impacte en el la història de la crítica cinematogràfica. La dramaturgia del film es desenvolupa sobre dos terrenys que marquen profundament l'agenda de la dècada, política i sexe (Frodon, 2007:42-46). L'heroisme físic i espiritual de Joana d'Arc ha estat tractat per molts cineastes fins llavors, però mai amb aquest afany del cinematògraf per trobar amb mots històrics una veritat no històrica. El film de Bresson passa per tant a formar part d'una llarga llista d'adaptacions cinematogràfiques de la vida i mort de Joana d'Arc, que fins els nostres dies compta amb alguns dels millors directors de tots els temps, entre els quals es pot destacar Georges Hatot (*Jeanne d'Arc*, 1898), Germans Lumière (*Domremy : La Maison de Jeanne d'Arc*, 1899), Georges Méliès (*Jeanne d'Arc*, 1900), Mario Caserini (*La vita di Giovana d'Arco*, 1900), Mario Caserini (*Giovana d'Arco al rogo*, 1905), Mario Caserini (*La vita di Giovana d'Arco*, 1905), Albert Capellán (*Jeanne d'Arc*, 1908), Nino Oxilia (*Giovana d'Arco*, 1913), Cecil B. De Mile (*Joan the Woman*, 1916), Carl Théodore Dreyer (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1927), Marco de Gastine (*La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine*, 1928), Gustav Ucicky (*Das Mädchen Johanna*, 1935), Victor Fleming (*Joan of Arc*, 1948), Robert Enrico (*Jehanne*, 1950), Roberto Rossellini (*Giovana d'Arco al rogo*, 1954), Jean Delannoy (*Jeanne*, 1954), Otto Preminger (*Saint Joan*, 1957), Claude Antoine (*Jeanne au Vitrail*, 1961), Robert Bresson (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962), Francis Lacassin (*Histoire de Jeanne*, 1962), Gleb Panfilov (*Le Début*, 1970), Robert Lapoujade (*Le Sourire Vertical*, 1973), Gina Newson (*Joan of Arc*, 1983), Jacques Rivette (*Jeanne la Pucelle*, 1994), Luc Besson (*Jeanne d'Arc*, 1999), Christian Duguay (*Jeanne d'Arc*, 1999), i Marcel Hanoun

(*Jeanne Aujour'hui*, 2000)²⁶⁷. Comercialment però el film presenta nombroses dificultats, la seva durada de prop d'una hora, el fet de basar-se fonamentalment en la paraula documentada, la negativa a qualsevol mistificació o simbolisme, la seva rotunda austeritat, entre altres, compliquen l'èxit a les sales de projecció. L'any 1963 Bresson marxa a Roma per preparar un film sobre un dels episodis de la Gènesi, la ruptura amb el productor Dino de Laurentiis no triga a donar-se.

Després d'un llarg període de silenci forçat, similar al de la dècada precedent, Bresson retorna amb *Au Hasard Balthazar* (Bresson, 1966), per primer cop basat plenament en una idea original pròpia. La model escollida per encarnar la protagonista Marie és Anne Wiazemsky, encara a l'institut quan debuta en el seu primer rodatge, en el transcurs del qual coneix el seu futur company Jean-Luc Godard, qui l'any següent li ofereix un paper principal a *La Chinoise* (1967). Wiazemsky inicia a partir d'aquí una fructífera carrera cinematogràfica, amb col·laboracions a la resta de films dels 'anys Mao' de Godard, amb films de Pasolini com *Teorema* o *La Pocilga*, de Philippe Garrel com *L'Enfant Secret* o *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, o d'André Téchiné com *Rendez-vous*, abans d'acabar esdevenint una cèlebre escriptora (Frodon, 2007:54).

Només un any després del film sobre Balthazar apareix *Mouchette* (Bresson, 1967), adaptació concebuda sota el mateix impuls creatiu que el film anterior, també situada en un entorn rural on arriben els signes de modernitat dels anys seixanta, amb Jean-Claude Guilbert com a model comú pels papers d'Arnold i Arsène, única excepció que contradiu la regla autoimposada pel propi Bresson de no repetir models (Zunzunegui, 2001:31). *Mouchette* és el primer film en què Mylène van der Mersch fa d'ajudant personal de Bresson, posteriorment aquesta esdevé ajudant de direcció per a tota la resta de films i esposa del director. La història de *Mouchette* descriu el trajecte vers el suïcidi d'una jove adolescent, a penes sortida de la infància, privada de fe en la seva pròpia possibilitat de sobreviure, qui viu amb l'esperança de ser assassinada, en un món de violència i equivocacions que empeny tant la noia com el seu entorn a no beneficiar-se de la gràcia que tal vegada els podria haver salvat (Frodon, 2007:58-59).

Poc després del Mai 68, entre el 2 de setembre i l'11 de novembre de 1968, Bresson roda *Une femme douce* (Bresson, 1969), primer film en color clarament emmarcat en el seu temps, l'entorn urbà i contemporani del dia a dia parisenc, ajornat precisament arran de les pròpies circumstàncies d'aquest entorn. El suïcidi d'una adolescent de poble al final de *Mouchette*, enllaça així amb el suïcidi d'una jove universitària de ciutat que obre *Une femme douce*, tanmateix es percep un canvi radical en la mirada, en la manera de filmar (Frodon, 2007:65-69). Fins llavors,

independentment del lloc i moment en què esdevenen, els films de Bresson es situen en una França constituïda al segle XIX, una França rural, regida per les relacions amb el poder, la moral, el sobrenatural, amb arrels a l'Edat Mitjana, on irrompen sense gaire amabilitat alguns signes de modernització. Per contra, 'Malgrat la seva trama novel·lesca rigorosament transposada d'una obra de Dostoïevski, *La Douce*, *Une femme douce* és un veritable film-assaig, reivindicat com a tal. Bresson, de manera inèdita en ell, es lliura a un veritable comentari sobre l'estat de la societat, les pràctiques dels seus contemporanis, la situació de les arts, i sobretot allò què serà el tema dominant d'aquest darrer període, el poder del diner, i les relacions entre humans que instaura (...)'

(Frodon, 2007:65-66). *Une femme douce* és una jove d'una pal·lidesa mortuòria, amb un patiment profund i inexplicable, d'una bellesa commovedora i alhora una tristesa infinita, mancada de la suposada joia de viure i explosió de desig, en col·lisió amb les teories de l'alliberament sexual del moment. Aquesta jove universitària es mou com un cadàver en el món pesant i asfixiant que l'envolta, que bloqueja i desmunta qualsevol activitat, que l'aboca a una vida buida, sense sentit, sense comunicació, sense activitat, sense diàleg, sense amor, sense esperança. L'abandó del blanc i negre mitjançant 'un film en color sense color', marquen per tant un abans i un després en la filmografia de Bresson, qui demostra a partir d'ací una gran preocupació per les convulsions de Mai 68 i sobretot per la 'desesperació moderna' en què viuen els joves del moment, “Després de 1968, foc d'artifici dels efectes contradictoris del canvi d'època, el cinema de Robert Bresson no serà ja el mateix. Si bé és dubtable que hagués apreciat la major part dels modes de manifestació de la revolta del jovent, efectua a partir d'aquell moment, en els seus films, un doble gest polític: filmar el món contemporani (també a *Lancelot du Lac*, tant modern com els altres quatre darrers títols, com *Jeanne d'Arc* és del mateix temps que el *Journal* i *Balthazar*), prendre clarament posició contra les forces que dominen aquest món (aquelles contra les quals s'han adreçat els joves revoltats el Maig del 68)” (Frodon, 2007:65)²⁶⁸.

A principis dels anys setanta Bresson canvia novament de registre, amb un film relativament optimista i possiblement farcit de detalls autobiogràfics (Frodon, 2007: 69-71). Amb *Quatre Nuits d'un rêveur* (Bresson, 1972) es reprèn la temàtica de finals dels seixanta, nombrosos aspectes reflecteixen la vida quotidiana de l'època i els canvis d'hàbits que seguien el Mai 68, els protagonistes es mouen entre joves idealistes que fan música prop del riu Sena tot esperant l'arribada d'un futur millor. A diferència de tota la resta de films anteriors, en aquest cas el relat s'ancora en un lloc i moment clarament definits, l'ambient *hippie* dels *quais* del Sena de principis dels setanta (Zunzunegui, 2001:185). Tanmateix el context *Nouvelle Vague* (cabells, vestimentes, comportaments, moda, cartells, elements sonors, *hippies*...) són aquí transposats amb el

romanticisme de segona meitat del segle XIX d'on sorgeix *Nits Blanques* de Dostoïevski (Prédal, 1992:99-102). Jacques, un jove marginal d'estètica *hippie*, antic estudiant de Belles Arts, presentat al principi del film fent autoestop per anar al camp a fer tombarelles, és un ésser somiador i inadaptat al seu medi social, que aquest cop serveix per encarnar una contestació radical del món actual, a través d'un joc d'amor, erotisme, passió i sentiments.

En contrast amb el film precedent, *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974) suposa el retorn a una mirada sinistra al món contemporani. El film no és gens difícil de transposar a la realitat política contemporània, condicionada per la desesperació constant tant davant la promesa revolucionària com l'anunci d'un progrés salvador per part dels elits dirigents, les imatges de cossos calcinats al principi de la pel·lícula fan pensar en les imatges contemporànies de les víctimes de Napalm al Vietnam, i l'estranya aparença dels joves cavallers recorden les vestimentes amples acolorides i els cabells llargs d'una part important de la joventut francesa del moment (Frodon, 2007: 72-75). L'objectiu d'aquests guerrers, trobar el Grial, resulta en una gesta que no només fracassa, sinó que a més acaba per destruir completament la comunitat i el seu mode de vida, propagant la discòrdia i la mesquineria entre ells, al temps que fa desaparèixer la seva raó de viure, tant a nivell individual com col·lectiu. El xoc d'ideals, en un context de valors i regles rígids, no pot sinó conduir a una catàstrofe. El desencantament del món, resultant de constatar allò que els humans han fet amb aquest món, projecta una ombra sinistra que no es presenta sota la forma d'una nostàlgia sentimental i reaccionària, contràriament al que sol passar en tants altres films de l'època, sinó més aviat amb una mirada en present, sense cap indicatiu de condescendència o hostilitat (Frodon, 2007: 72-75).

L'any 1975 Gallimard publica les *Notes sur le cinématographe*, el llibre es compon d'una llarga sèrie d'aforisme nusos on Bresson descriu de forma coherent i concisa els seus mètodes de treball, estretament lligats a la seva manera d'entendre el cinematògraf, enfront al cine.

Le Diable Probablement (Bresson, 1977), el film més clarament fixat en la seva època, sorgeix de la desil·lusió i manca de sentit progressivament accentuades a França un cop pansides les visions utòpiques del Mai 68 (Reader, 2000:133). Novament un grup de joves en la via de la revolta i la sinceritat s'apleguen a la vora del Sena, aquest cop però el seu somni d'una vida diferent queda clarament desfasat, la crueltat de la realitat, la incessant devastació de la vida i del planeta, han convertit en ritual rutinari i sense efectes la ruptura amb els esquemes revolucionaris del passat, ja no es pot esperar cap canvi revolucionari, segons afirma Alberte 'In n'y aura pas de révolution. C'est trop tard' (Frodon, 2007:76-83, 80). Els protagonistes d'aquest film, en accentuat contrast amb els

adults, escenifiquen un nihilisme absolut envers qualsevol discurs, ja sigui de caire religiós, polític o psicoanalític (Reader, 2000:133), 'Aquesta gent jove són sortits de la generació del 68, el seu idealisme, la seva aspiració a un món menys corromput els val encara l'afecte del cineasta, qui tanmateix no creu en cap cas en el succés dels seus projectes' (Frodon, 2007:80)²⁶⁹. Novament una exploració sobre l'estat del món contemporani, aquest cop realçada per imatges documentals extretes de programes televisius, projectades sense comentari i explicades mitjançant un text llegit en veu alta per un grup de joves militants ecologistes: massacres de cadells de foca, residus de Seveso, contaminació per mercuri a Minamata, nens nascuts amb deformitats en aquests ambients, deixalleries, vessaments, pol·lució... imatges 'simplistes i ràpides' que fan de l'ecologia, una sensibilitat encara poc desenvolupada en aquell moment, l'horitzó polític més justificat i urgent. *Le Diable Probablement* és un film de tesi, d'exploració de la contemporaneïtat més rabiosa, un pas més en un nihilisme film rere film cada cop més visible, dut a terme amb la intenció de donar l'alerta, inquietar, expressar una revolta, combatre el rebuig a veure la mort possible no només d'una civilització sinó de la vida mateixa (Zunzunegui, 2001: 201-210). El jove Charles, fastiguejat de la universitat, l'església i els psicoanalistes, declara com Lancelot la seva incapacitat per comprendre el sentit del món que l'envolta, i sense alliberament possible, duu a terme el seu sacrifici per una gran causa, en rebuig radical a una societat i el seu mode de vida.

L'Argent (1983) suposa el final no previst d'una filmografia que podria haver-se prolongat de no ser per la impossibilitat de Bresson de trobar els recursos necessaris sense renunciar a una completa independència creativa. Respecte al film, es pot dir que 'Es tracta d'una temptativa molt ambiciosa d'estudi de la societat contemporània segons una aproximació metafísica, amb un principi simple al seu centre: el diner com a agent del Mal -hom pot utilitzar en aquest cas la majúscula, ja que l'empenta d'aquesta força de destrucció i disjunció (etimològicament, el diable és allò que separa) és aquí absoluta, sobirana. Els ideals d'un altre món que, bé sigui de manera il·lusòria o derisòria movien els personatges dels films dels setanta, han desaparegut.' (Frodon, 2007: 83). Els ideals d'un altre món possible, són efectivament desproveïts de qualsevol validesa per la trajectòria d'Yvon, com també pels reiterats fracassos de Lucien, personatge que en certa manera intenta posar en joc aquestes utopies. Bresson descriu així de manera precisa com l'organització de les relacions humanes pel diner estructura la societat, en un anàlisi que l'apropa al marxisme, en què observa la insalvable jerarquia entre els personatges de la gran burgesia, petita burgesia, treballadors, i desclassats, així com el funcionament dels aparells de l'Estat que asseguren l'ordre al servei d'aquesta jerarquia: família, escola, església, policia, justícia, presó... A tot això es pot afegir de nou l'aproximació generacional, la contraposició entre el món dels joves i el dels adults, i un possible

paral·lelisme entre el diner i el cine, com a formes d'idolatria en les societats contemporànies (Frodon, 2007: 83-89)²⁷⁰.

Historiografia del cinematògraf

La vida i filmografia de Robert Bresson (1901-1999) ressegueixen al llarg de pràcticament un segle un recorregut paral·lel al cinematògraf, aquella extraordinària invenció universal primerament explotada en un Cafè de París a finals del segle XIX, posteriorment reivindicada com a forma genuïna de “escriptura amb imatges en moviment i sons” enfront el teatre filmat o cine. El cinema tal i com se'l coneix avui dia resulta ser un projecte llargament gestat a França, materialitzat amb les primeres projeccions dels Lumière i Meliès, i les primeres pugnes entre els industrials Pathé i Gaumont per prendre posicions en un mercat cinematogràfic global que, en els seus orígens, concedeix a les produccions franceses plena hegemonia fins i tot als Estats Units (Oscherwitz i Higgins, 2007: 5-6). Durant els anys trenta, un curtmetratge en sintonia amb les derives d'intel·lectuals i escriptors surrealistes, juntament amb algunes col·laboracions en diferents produccions de certa envergadura, connecten Bresson amb les avantguardes cinematogràfiques franceses dels anys vint, al temps que l'emplacen en la transició al sonor i l'era clàssica, considerada sovint edat d'or del cinema francès. Sota l'ocupació Bresson impulsa no sense dificultats els seus dos primers llargmetratges, en una etapa no del tot negativa pel desenvolupament de la cinematografia francesa, malgrat l'èxode i persecució, gràcies al proteccionisme envers els films nord-americans i les mesures pioneres implantades sota control nazi, precursors de la cèlebre “excepció cultural” (Reader, 2002:13-16). Acabada la guerra, els films de Bresson es constitueixen com una alternativa a la 'tradició de qualitat' i el 'cinéma de papa' que dominen el panorama francès, tendència on prevalen una sèrie d'adaptacions infidels i uniformes, concebudes sempre a través de receptes dissenyades segons patrons comercials, que traeixen allò que adapten per acabar parlant de determinats temes que interessen, sempre els mateixos, tot explicant la mateixa història una i altra vegada, la d'una víctima de les injustícies de la vida i del món, mitjançant personatges i situacions estereotipades, frases i comportament definits a priori, successos regits per lleis clarament estipulades, i una destrucció sistemàtica de qualsevol vestigi de realitat i de psicologia, en favor d'una visió infame i grotesca del món: visió que correspon a un cinema pretesament antiburgès, fet per burgesos per a burgesos, que en el fons no fa sinó parlar als burgesos de sí mateixos, i oferir-los l'oportunitat d'encanallar-se amb la coartada del social, amb un reflex de les seves pròpies vides projectat sobre algú altre... (Truffaut, 1954). Des d'una perspectiva genuïna i completament a

contracorrent de tot això, els films de Bresson, molts dels quals adaptacions, son una bafarada d'aire fresc ràpidament reivindicada pels teòrics i cineastes impulsors de la teoria d'autors, els *Cahiers du Cinéma*, i la Nouvelle Vague. Bresson esdevé de ben aviat un dels grans referents nacionals dels joves cineastes i crítics de la modernitat cinematogràfica, els seus primers films originen elogis de tota mena en la premsa especialitzada i cineclubs d'avantguarda, dins els quals el propi Bresson té un paper de pioner, en tant que partícip de la fundació de *Objectif 49*; la seva edat i perfil però el mantenen sempre un xic allunyat d'aquest fenomen generacional i sociològic, als seus films no hi tenen cabuda les temàtiques i actors predilectes d'aquesta tendència, de to marcadament corporativista tal vegada, i on cada director cerca el seu propi segell d'autoria. A finals dels 1960's, mitjançant produccions finançades per la televisió i un gir envers el comentari obert sobre les societats contemporànies, Bresson demostra novament plena sintonia amb els films del moment, així com amb la crítica cinematogràfica lacaniana centrada en la noció de 'sutura' adaptada per Oudart; el 1968, participa a més del Comitè de Defensa de la Cinemathèque i és anomenat President d'Honor d'una nova Societat de Realitzadors de Films, ens que ha de jugar un paper clau en la defensa del cinema d'autor per via entre altres de la promoció de seccions paral·leles a festivals com el de Cannes. Als 1980's, amb la televisualització i el multiplex, les noves embranzides d'intervencionisme estatal en afers culturals i el retorn a una certa 'hollywoodització' del cinema francès, quan els directors Nouvelle Vague i d'altres iniciats als 70's busquen com prosseguir la seva trajectòria, el darrer film de Bresson emana com el punyent llegat d'una filmografia truncada prematurament, mereixedora de cada cop més premis i reconeixents, irreconciliable amb els nous ninxos del cinema francès: *heritage films*, *cinéma du look*, cinema de dones, cinema intercultural o de la diversitat, films populars, films de consciència social o *jeune cinéma*, dins el qual el *cinéma de banlieue*, films intimistes, comèdia popular, etc. Ja en l'ocàs del segle XX, i tal vegada del propi cinematògraf, Bresson segueix ocupant una posició eminent en la cinematografia francesa i universal, que busca adaptar-se com pot a revolucions digitals i noves tecnologies de la informació i la comunicació, de renéixer com l'au fènix després d'ésser completament 'pulveritzada' primerament per la cultura del cine, ràdio, televisió (Bresson, 1966), i posteriorment del videocasset, videoclip, els videojocs...

Influència sobre cinematografies emergents

Segons afirma Víctor Erice l'any 2000, Bresson, “No va fer escola, era impossible. Però si les seves pel·lícules no tinguessin cap relació amb la resta del cine, no podríem comprendre-les. En

qualsevol cas, la seva influència en el treball d'alguns dels més grans directors europeus és innegable. Pel que fa al cine francès, va ocupar juntament amb Jean Renoir, un lloc central en el model estètic elaborat pels més genuïns representants de la *Nouvelle Vague*'' (Zunzunegui, 2001: 252)²⁷¹. Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, François Truffaut, Louis Malle, Marguerite Duras, son alguns dels directors que sens dubte s'impregnen de Bresson a l'hora de concebre els seus films (*Op. Cit.*:245-268). Tanmateix n'hi ha d'altres, una mica més allunyats del context històric, social i cultural de Bresson, però no per això amb menys punts en comú; entre aquests, n'hi ha que semblen particularment receptius a Bresson i alhora inventius enfront a la qüestió de la influència: Jean Eustache, Philippe Garrel, i el nord-americà Monte Helman (Brenez, 1998:67)²⁷². Jacques Demy a *Ars* (1959) i *Lola* (1960), i Louis Malle a *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) i *Le Voleur* (1967), després d'haver estat ajudant de direcció de *Un condamné à mort s'est échappé* (Bresson, 1956), homenatgen Bresson als seus films (Riambau, 1998:112,197), de manera similar a com ho faria posteriorment Jean Eustache a *La maman et la putain* o *Mes petites amoureuses* (1974), entre altres. A nivell abstracte, en un sentit més teòric i profund, el nexa més consolidat fins al moment és sens dubte amb Yasujiro Ozu, les filmografies d'Ozu i Bresson donen peu per una banda a l'anomenat 'estil espiritual' (Sontag, 1966), dins el qual també s'encabeixen alguns films de Jean Renoir, i per l'altra a l'anomenat 'estil transcendental', en certs aspectes vinculat a la trajectòria filmica de Carl Dreyer (Schrader, 1999:136)²⁷³. La influència de Bresson sobre la filmografia d'altres autors és confessa en casos com els d'Andreï Tarkovski (Rood et de Boer, 1983), Aki Kaurismäki (Girard, 2000), o Abbas Kiarostami (Kiarostami, 2004), cineastes que també podrien situar-se dins aquest corrent espiritual o contemplatiu. A partir d'aquí, eixamplant encara més el ventall, hom pot recórrer a les monografies de Zunzunegui (2001) i Quandt (1998) per trobar recollides opinions al voltant dels films de Robert Bresson de dotzenes de cineastes d'orígens i intencions ben diferents: de Jim Jarmusch a Aki Kaurismäki, de Paul Schrader a Martin Scorsese, i de Victor Erice a Marc Recha, entre tants altres. L'estil i els principis de Robert Bresson, han inspirat els treballs i els elogis de nombrosos cineastes amb preocupacions completament divergents: Olivier Assayas, Alexander Astruc, Jacques Becker, Marguerite Duras, Atom Egoyan, Víctor Erice, Jean-Luc Godard, José Luis Guerín, Sacha Guitry, Aki Kaurismäki, Louis Malle, Chris Marker, Jonas Mekas, Marc Recha, Jacques Rivette, Paul Schrader, Martin Scorsese, Andreï Tarkovski, Fernando Trueba, François Truffaut, Wim Wenders, Roger Leenhardt, Marcel L'Herbier, Éric Rohmer, Jean Cocteau, Belà Tarr, Jean-Marie Straub, Rainer Werner Fassbinder, Jean Eustache, Philippe Garrel, Monte Helman...²⁷⁴. De forma directa o indirecta, manifesta o latent, hom pot establir en definitiva interminables comparatives entre Bresson i alguns dels grans directors que conformen els cinemes globals contemporanis d'art: Adoor Gopalakrishnan, Samira Makhmalbaf, Cao Guimarães, Hirokazu

Bresson i la modernitat cinematogràfica europea

Dins els paisatges de la modernitat cinematogràfica europea, resulta difícil situar els films de Bresson en el sí d'una categoria englobant, el seu nom figura entre els dels pocs cineastes que “constitueixen una veritable sismografia dins l'experiència moderna (...), cineastes amb una obra que pot ser considerada inactual en el sentit nietzscheà, desvinculada de qualsevol obligació temàtico-narrativa exterior als seus propis designis (...)” (Font, 2002:77-78). Efectivament Bresson forma part d'una reduïda llista d'autors que escapen “al mode de ser del discurs modern”, amb una filmografia “que revela una configuració específica i atòpica”, de “sistemes autònoms, tancats, de difícil accés”, que determinen la “transcendència d'unes obres que es col·loquen fora dels paràmetres estètics i polítics del temps, sense per això deixar de parlar del seu temps”, tot donant peu a un enigma que consisteix en “interrogar el seu 'anacronisme' però també la seva pertinent coherència com illes solitàries sense cap equivalència en l'arxipèlag del cine modern” (*Op. Cit.*:115). Bresson és considerat per d'Allones “l'integrista del cine modern”, originari d'infinites irradiacions dins la cultura moderna, i descrit per Arnaud com a portador d'una modernitat que passa per “una hostilitat vehement envers el món social existent amb certes connotacions arcaïtzants” (80). Artífex d'un sistema estètic forjat durant una fase de realisme poètic francès, qualificat per Bazin de radical en un dels textos més il·lustratius del llenguatge de la modernitat, reconegut per la Nouvelle Vague encara quan la seva adopció literal resulta impracticable, formula un conjunt de teories que Truffaut titlla d'apassionants però tant personals que només li convenen a ell mateix i condueixen vers una concepció incapaç d'engendrar cap tendència (79-80). El seu 'antisistema', que troba el seu substrat últim en una confrontació “amb el món de les formes i les idees” aconseguida gràcies a “un art replet de zones subterrànies i enigmes” (116-118), produeix assajos d'una extremada complexitat que com signa la declaració final de *Pickpocket*, extensible a tota una filmografia, sempre ressegueixen extraordinaris camins per arribar al seu destí (*Íbid*, 380-381). Un 'antisistema' que sens dubte va “més enllà de l'anàlisi espiritualista dels seus exegetes (un llistat amplíssim, quelcom que no deixa de sorprendre en una escriptura tant ascètica i 'impenetrable') i evidentment del persistent treball de denegació econòmica, social i sexual (en el sentit fantasmàtic) al qual va ser sotmès en temps per la crítica radical”, per via de reflexions crítiques sobredeterminades ideològicament, aparegudes en revistes com *Cahiers du Cinéma* o *Cinéthique* (116). Si d'acord amb Sontag la força dels films de Bresson radica en el fet que la seva

puresa i minuciositat no només conformen una declaració sobre el cine sinó també una idea sobre la vida mateixa, per a Rivette malgrat tendir cada cop més a la pantalla en blanc la bellesa dels films de Bresson és la de la informació pura, en una aposta sense igual per una comunicació directa amb l'interlocutor en una relació d'igualtat i no submissió que converteix en retòrics fins i tot Buñuel o Rossellini (380-381).

No en va els pensaments entorn Bresson i la modernitat cinematogràfica europea tanquen a mode de conclusió el llibre *Paisajes de la modernidad* de Domènec Font, “un rigorós quadre de reflexió sobre (...) la identitat d'una època que va fer del cine una experiència fecunda oberta a totes les tempestes possibles” (Font, 2002). Amb els seus films Bresson, per via de les reflexions aportades per Sontag, incideix en “un dels punts més persistents de la crítica sobretot anglosaxona en relació a la modernitat europea: el par reflexió/emoció, el lloc del plaer i del saber (...), qüestió crucial per a l'experiència moderna (...) [quan] planteja una distància que sembla evacuar les funcions emocionals sobre les quals es recolzava el cine clàssic en favor d'un *mode d'ús reflexiu*”(Op. Cit.:382). Si bé és cert que “no es pot ignorar el sentiment deceptiu que el cine modern més radical produeix en molts espectadors”, en la seva deconstrucció del plaer o desplaer filmic per una via analítica i crítica que sovint comporta frustracions i esforços acumulats, d'acord amb Jost resulta obvi que “per situar el film en l'esfera artística han de posar-se d'acord la intencionalitat de l'autor en relació amb l'obra (sense que això garanteixi el resultat final) i l'interès de l'espectador buscant una altra lògica que no sigui merament espectacular” (384). Per tant si hom parteix de la base de pensar l'experiència cinematogràfica moderna tenint en compte l'existència d'interlocutors concrets, es pot dir que “De la mateixa manera que va haver-hi, durant els anys seixanta i setanta, 'noves onades' van haver-hi nous espectadors amb capacitat mobilitzadora entre l'afecció i la intel·lecció” que, al marge de tota quantificació i rànquing industrial homogeneïtzant, no es consideraven “un visitador ocasional o un convidat de pedra sostret de tota idea de territori propi sinó un verdader usuari (...) que es situava davant la pantalla i prenia el film (...) com objecte d'ús, una experiència personal travessada per complicitats i secrets” (*Íbid.*). Aquest usuari, escollint bé el film que respon al seu interès, conscient que també el cine modern està replet de “formes autoritàries i repressives, de productes artificiosos i gestos *kleenex*”, fa seva la consigna i cos del text de Vidal Estévez 'Levantad, espectadores, la persiana maestra' (*Íbid.*), i si bé és cert que prové d'una modernitat cinematogràfica que entranya una idea del cine i un *homo cinematographicus* ja completament esvaïts de l'horitzó amb el reflux posterior envers el cine espectacle, també ho és que els films de Bresson com “moltes pel·lícules modernes convergeixen en un mateix objectiu: l'oposició a la uniformització de la mirada, la crítica a un mode d'entendre el cine que només sembla

sol·licitar de l'espectador la seva entrega passiva, el seu abandó deliquescents, un cine la idoneïtat del qual radica en ser inversament proporcional a les interferències, obstacles o opacitats interposats entre el representat i l'espectador" (*Íbid.*).

No és d'estranyar llavors que en la clausura d'un volum sobre modernitat cinematogràfica europea convergeixin de nou les referències a Bresson i *Els anys que varen commoure el cinema -les ruptures del 68-*, llibre que pretén "donar compte de l'acumulació de singulars transformacions que entorn a l'eix mític de 1968 van commocionar al món del cinema" (Pérez Perucha, 1988). L'article de Estévez parla de propostes libèrrimes i personals com les de Bresson que, juntament amb el d'altres sorgides de diversos àmbits culturals, i de les diferents propostes cinematogràfiques analitzades en profunditat (Rivette, Hanoun, Godard, Duras, Angelopoulos), erigeixen persianes que impulsen a interrogar la banalitat narrativa del cine, les seves convencions o credos dominants, "un cine, en suma, que simula ser la vida i oculta amb refinament exquisit l'artificiositat de la seva elaboració tècnica" (*Op. Cit.*:62). Dins el mateix volum, un article de Zunzunegui amb un subtítol que apel·la al trinomi *cine/ideologia/política en l'entorn de maig de 1968* insta a reflexionar sobre uns anys que forcen "la definitiva crisi del model de representació i de producció de Hollywood": 'New American Cinema', cines nacionals, cine del "tercer món", estructuralisme, marxisme, psicoanàlisi, semiòtica, cine militant, mirada castrada, feminisme, leninisme, maoisme, idealisme, teoria de la representació, concepció política del cine, distanciament brechtia, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéthique*, *La Nouvelle Critique*, Metz, Althusser, Lacan, Burch, Comoli, Leblanc, Baudry, Oudart, Daney, Bonitzer, Mulvey... (143-159). Tot just dues dècades després de la publicació del volum, en el quaranta aniversari dels esdeveniments, Estévez i l'autor d'una rigorosa monografia sobre Bresson, coincideixen de nou en un debat emmarcat en la Secció Focus de la Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani 2008, debat que reprèn un cop més les reflexions al voltant de les grans repercussions cinematogràfiques del Mai 68, en una mostra dirigida precisament per Font.

El 'model Bresson' i el modernisme cinematogràfic als Estats Units

En un article aparegut a *Cahiers* número 232 sota el títol *Un discours en défaut*, J.P. Oudart defineix el terme 'modernisme' i l'aplica a una tipologia de cinema europeu dels seixanta i setanta, construït entorn un heroi alienat (un nen, un marginat, un boig...), tallat de tot intercanvi sexual, econòmic o lingüístic amb una societat que és percebuda per aquest com un fals espectacle (Krohn, 2008:236-237)²⁷⁵. El modernisme en termes cinematogràfics es centra segons això en la figura del

'director d'escena castrat', figura que expressa una transformació en la ideologia i la pràctica social dels cineastes, i que ve a ser no més que una nova versió de la posició que ocupa el cineasta clàssic, per a qui el domini del món cinematogràfic no és sinó la conseqüència paradoxal del seu estat fora de lloc, 'out of it', 'dehors du coup'. Aquesta estratègia del cinema europeu post-seixanta-vuit és anomenada per Oudart el 'model Bresson', i ve a representar en un context social més ampli un elegant punt d'inflexió, un abans i un després, tant pels directors com pel públic²⁷⁶. Segons Oudart (Krohn, 2008: 229-233), la figura del director d'escena castrat, en un sentit purament simbòlic un home castrat que fa que la dona a qui estima faci l'amor amb altres mentre ell els espia, és encarnada per Mr. Clay a *The immortal story* (Welles, 1968), i significativament expressada a *Procès de Jeanne d'Arc* (Bresson, 1961) o *Quatre nuits d'un rêveur* (Bresson, 1972). Amb el Mai 68 les implicacions eròtiques del fantasma del director d'escena son traslladades al terreny polític, i la fantasia d'expulsar l'enunciador de l'enunciat per deixar el públic enfront una situació ingovernable és momentàniament viscuda per bona part de la societat francesa. Aquesta transformació del modernisme cinematogràfic europeu és posteriorment exportada als Estats Units, afectant sobretot la relació entre espectador i espectacle, quelcom ja reivindicat per cineastes com Hitchcock i Wilder. La dimensió estètica ja present en el modernisme europeu i en especial a *Quatre nuits d'un rêveur* (Bresson, 1972), és represa per nombrosos directors nord-americans que, a partir d'aquest 'model Bresson', impulsen una onada de grans transformacions al cinema contemporani del seu país.

1968 és als Estats Units un any de grans commocions, ocasionades per esdeveniments com l'ofensiva Tet al Vietnam, els assassinats de Martin Luther King i de Robert Kennedy, o el primer pas a la lluna. Durant els anys seixanta el cinema americà viu una renovació a fons del cinema de gènere, duta a terme per directors com De Palma, Polanski o Coppola. Aquesta renovació és producte sobretot de la influència europea, que tanmateix és contrarestada amb la recerca d'alguns referents compensatoris. Aquest procés de transformació del cinema nord-americà es sedimenta l'any 1968 amb *2001: A space Odyssey* (Stanley Kubrick) i *Once upon a time in the West* (Sergio Leone), dos tractaments èpics de films de sèrie B, que busquen posar a disposició del gran art els mitjans tècnics de les grans produccions, i que obtenen un èxit crític i comercial considerable. En contrast, l'escàs reconeixement i distribució de dos films rodats aquell mateix 1968 a Los Angeles, *Model Shop* (Jacques Demy, 1968), un títol molt afí al neorealisme que té com a director d'escena Michel Delahaye, i *Lions Love* (Agnès Varda, 1968), un film psicodèlic on la utopia acaba per esfumar-se, però sense quedar del tot desacreditada com en el cas de *Easy rider* (Hopper, 1969). Poc després, els Òscar al millor film i millor posada en escena per a *Midnight cowboy* (Schlesinger,

1969), confirmen el relleu generacional i el canvi de rumb que té lloc a Hollywood. Inspirats per les ficcions d'esquerres del cinema francès, directors i públic demanden progressivament un cinema més proper a la realitat contemporània. A partir d'aquí sorgeixen amb major o menor repercussió una llarga sèrie de relats 'hippies' que amb els anys impregnen Hollywood, i que en general romanen sempre escindits de la memòria col·lectiva, a causa d'una amnèsia històrica induïda i dels tabús a l'hora d'abordar qüestions com ara la repressió violenta al moviment revolucionari. La naturalesa del fenomen dóna lloc doncs a un autèntic forat negre en la història col·lectiva nord-americana que ni tan sols els treballs d'Oliver Stone acaben de tancar (Krohn, 2008: 233-242).

A banda de l'impacte directe dels esdeveniments de 1968, hom pot observar al llarg dels 1970s de forma molt concreta la influència del 'model Bresson' en alguns dels màxims exponents del modernisme cinematogràfic als Estats Units. Els dos films que Scorsese i el seu guionista Paul Schrader visionen abans de fer *Taxi Driver* (1976) són *Pickpocket* (Bresson, 1959) i *Le feu follet* (Malle, 1963), amb dos altres films de Bresson en segon terme, *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) per a la preparació obsessiva de Travis Bickle, i *Journal d'un curé de campagne* (1951) pels seus esmorzars considerablement alcoholitzats. El protagonista de *Taxi Driver*, és de fet un solitari alienat qui viu en un apartament anònim i es relaciona amb el món exterior només a través de la seva obsessió visual per l'espectacle de la decadència novaïorquesa, nodrida per visites nocturnes als cinemes pornogràfics de Times Square; Travis troba la seva correspondència en el pla sonor en Harry de *The conversation* (Coppola, 1974)²⁷⁷, i posteriorment en el capità Willard de *Apocalypse now* (Coppola, 1979), un film sobre un grup de joves qui viuen la guerra de Vietnam com si fossin espectadors d'un film de guerra. Tots aquests personatges, substituïts alienats del director i el seu doble l'espectador, en sí mateixos subjugats per un espectacle que viuen com a tal, sorgeixen per tant de l'anomenat 'model Bresson', punt de referència per cineastes com Coppola, De Palma i Scorsese per crear un nou cinema comercial, que tindrà com a veritables beneficiaris una generació posterior de joves cinèfils com Lucas o Spielberg. Amb el pas de les dècades, tots i cadascun dels membres de la New Wave Americana, en un principi decidits a ser independents a partir de models tant dubtosos com els de Kubrick o Leone, són progressivament integrats al sistema dels grans estudis que ells mateixos han contribuït a reconstruir. No obstant l'empremta dels films de Bresson i del cinema europeu dels 1960s i 1970s segueix sens dubte molt present en el cinema nord-americà, de forma directa o indirecta, fins als nostres dies (Krohn, 2008:237-239).

Al llarg d'aquest treball s'intenta posar en relació filmografia i biografia de Guy Debord i Robert Bresson a partir de la noció d'unitat. La hipòtesi central de la recerca és que els films de Debord i Bresson sorgeixen d'un afany singular per assenyalar vies vers la unificació del quotidià i el cinematogràfic. Tenint en compte això, es pretén posar de relleu la unitat i coherència de la filmografia d'un i altre autor, donat que aquesta és ja de per sí una característica singular i comú a aquests dos autors, que empren un mètode teòric-pràctic propi, únic, invariable a l'hora de concebre tots els seus films. Però més enllà d'això, es procura veure fins on es poden distingir metodologies diferents per a cadascun dels autors, o fins a quin punt es pot dir que en la forma i el fons es tracta d'un únic mètode de creació cinematogràfica, un mètode per donar lloc a vivències d'una sola peça, per unificar sense fissures, per crear situacions cinematogràfiques. En aquesta línia es duu a terme una aproximació confluent a aquesta perspectiva teòrico-metodològica única i comuna entorn l'escriptura amb imatges en moviment i sons a la qual responen els treballs cinematogràfics de Debord i Bresson, una aproximació que té a tota hora molt en compte la impossibilitat de separar quotidianitat i cinematografia, biografia i filmografia, teoria i pràctica, fons i forma, en una recerca que precisament es centra en la noció d'unificació.

El concepte situació cinematogràfica busca articular el caràcter complex i dialèctic de les relacions quotidianes i cinematogràfiques a partir de dos plantejaments polièdrics reduïts forçosament a dues dicotomies, cine-cinematògraf de Bresson, spectacle-situació de Debord. Per fonamentar la validesa del nou instrument conceptual, també nova categoria d'anàlisi, es parteix de les teories i treballs cinematogràfics de Guy Debord i Robert Bresson, aportacions que més enllà del cine spectacle exploren un univers cinematogràfic desconegut a la recerca d'unificació de vivències i films. El descobriment és la situació cinematogràfica, una escriptura amb imatges en moviment i sons per la qual cadascú té la possibilitat de construir les seves pròpies experiències cinematogràfiques unificades. Prenent com a base quotidianitat, disparitat i unificació, s'exploren els tres estadis de la vida quotidiana, la separació i la unitat, corresponents als dominis del subjectiu, l'objectiu i l'unificat, o si es vol a les esferes de la vida, l'entorn i els vincles. A partir d'aquí es defineix el film unitari, no com a resultat de la comparació entre dos autors, sinó com a procés que parteix de la base que aquests dos autors són l'epicentre mateix de la nova fenomenologia. Més enllà de l'estil, tenint en compte que "EL CINEMATÒGRAF ÉS UNA ESCRIPTURA AMB IMATGES EN MOVIMIENT I SONS" (Bresson, 1975:17) i que la situació és un moment de la

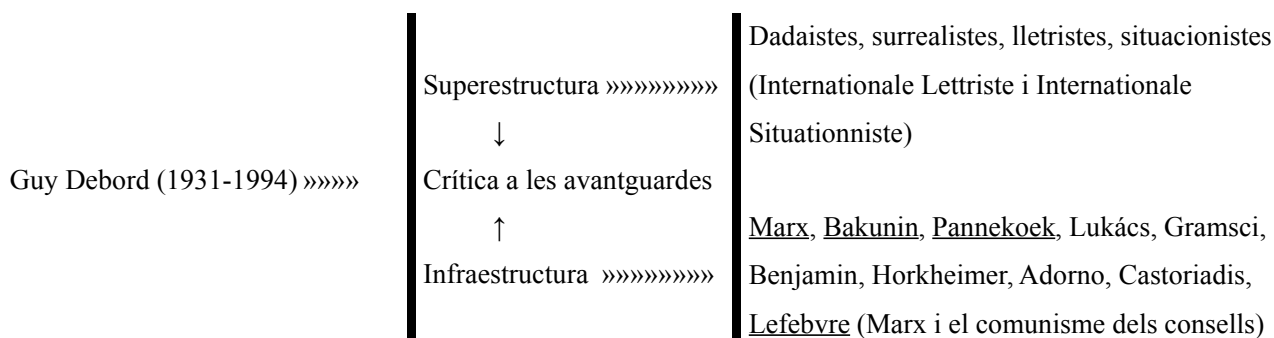
vida dissenyat per ser viscut pels seus constructors (Debord, 1957), hom pot parlar d'escriptura i lectura amb imatges en moviment i sons que, gràcies a l'ús unitari de mètodes situacionistes, busca la construcció d'ambients cinematogràfics unificats i dinàmics. La nova fenomenologia resultant, anomenada estil unitari, busca llavors donar lloc a situacions cinematogràfiques, que es podrien definir en contraposició al cine spectacle o spectacle cinemàtic, ambient separat i estàtic on l'espectador no té possibilitat de construir ni intervenir.

Debord		Bresson		Nova Fenomenologia
Espectacle	↔	Cine	↔	Cine Espectacle
↓		↓		↓
Situació	↔	Cinematògraf	↔	Situació Cinematogràfica

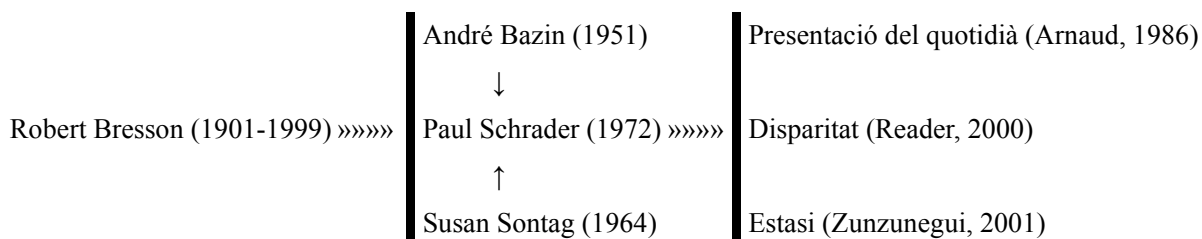
A partir d'aquí l'objecte d'estudi a definir i delimitar són les dicotomies spectacle-situació de Debord i cine-cinematògraf de Bresson. Guy Debord, els seus escrits i films, en especial *La Société du spectacle*; més en general, la crítica a la superestructura que s'inspira dels dadaistes, surrealistes, lletristes i situacionistes (particularment la de l'Internationale Lettriste i l'Internationale Situationniste) i la crítica de la infraestructura de Marx, Bakunin, Pannekoek, Lukács, Gramsci, Benjamin, Horkheimer, Adorno, Castoriadis, Lefebvre, etc. (particularment Marx i el comunisme dels consells). Robert Bresson, el seu llibre *Notes sur le cinématographe* i els seus tretze films, en especial els darrers; més en general, els tres passos de l'estil transcendental definit per Schrader, molt influenciat per Bazin i Sontag, i les monografies de Arnaud, Reader, Zunzunegui, Frodon i altres. L'estudi d'aquestes dues dicotomies es reprèn en profunditat a aquesta segona part del treball, dedicada a la filmografia i biografia de Debord i Bresson.

La confrontació d'aquestes aportacions, en tot cas, dona lloc a una perspectiva crítica transdisciplinària, on intervenen a un mateix nivell contribucions provinents d'àrees de coneixement diverses com la sociologia, el cine, la filosofia, l'art, l'economia, l'antropologia, etc. L'anàlisi crític de la superestructura és alhora anàlisi crític de la infraestructura i viceversa, els dadaistes per exemple sorgeixen d'un profund rebuig envers la I Guerra Mundial, mentre que els treballs de l'Escola de Frankfurt versen sovint sobre tòpics de superestructura estretament lligats a qüestions infraestructurals. *La Société du Spectacle* (Debord, 1967) impugna totes les formes d'avantguarda, especialització, mediació, divisió de tasques... d'acord amb això la perspectiva transdisciplinària o indisciplinària aquí proposada busca la transversalitat entre el conjunt de disciplines per tal que

aquestes, sense perdre la seva identitat, deixin de ser considerades com entitats tancades, segons suggereixen la 'scienza nuova' i el pensament complex (Morin, 1990).



L'estil cinematogràfic que lliga activitat quotidiana i cinematogràfica mitjançant tres passos, aquí anomenat estil unitari, es basa fonamentalment en l'estudi sobre l'estil transcendental de Schrader (1972), afi a l'article de Sontag (1964) sobre l'estil espiritual i, pel que fa a les conclusions, en l'article sobre l'ontologia de la imatge cinematogràfica de Bazin (1945). Tenint en compte que el llibre de Schrader ateny menys de la meitat de la filmografia de Bresson i es centra sobretot en les analogies entre art i religió, el model d'anàlisi és convenientment contrastat amb treballs posteriors, per tal de construir un poderós instrument d'anàlisi a l'hora de vincular activitat quotidiana i cinematogràfica. El primer pas de l'estil transcendental, presentació del quotidià, es complementa amb les nocions de suspensions, latències o negativitat (Arnaud, 1986); la disparitat es complementa amb aportacions de la teoria crítica i estudis de gènere (Reader, 2000); l'estasi es complementa amb la inversió de l'espiritual i el pes del materialisme (Zunzunegui, 2001). Tals correccions, busquen redreçar la caracterització de la nova fenomenologia en línia amb els films tardans de Bresson i l'esperit de les *Notes sur le cinématographe* (Bresson, 1975), llibre on es recullen vint-i-cinc anys de reflexions entorn una escriptura que es desenvolupa progressivament alhora que demostra cada cop més preocupació sobre l'estat del món contemporani.



La conjugació de l'estil transcendental amb la perspectiva interdisciplinària dóna lloc a l'estil

unitari, que com el primer compta amb els seus corresponents tres passos. A l'estil transcendental la presentació de la vida quotidiana es basa en una observació en profunditat d'un dia a dia on tot passa desapercebut, aquesta aproximació al món del sentit comú permet preparar el terreny per tal que progressivament emergeixi la disparitat, finalment amb l'estasi es dona una confrontació amb el transcendental que permet evocar la unitat de totes les coses. L'observació i transformació de la vida quotidiana, el problema de la separació, i la recerca de la unificació, son de fet tres aspectes clau en les teories i films de Debord que encaixen perfectament amb els passos de l'estil transcendental. En base a aquesta correspondència, cal veure com a través d'una aproximació comú a totes les disciplines hom pot definir l'estil unitari que, deixant ja de banda tota connotació religiosa, proposa accedir a una experiència unificada, tant en el terreny del cinematogràfic com en el terreny del quotidià.

Inici del film	»»»»»	Vida quotidiana (observació)	»»»»»	Tot passa desapercebut (sentit comú)
Creixement gradual	»»»»»	Disparitat (separació)	»»»»»	Forces invisibles (mediació)
Conclusió del film	»»»»»	Estasi (unificació)	»»»»»	Unitat de totes les coses (situació)

L'estudi dels tres passos de l'estil unitari dona lloc llavors a la definició de tres dominis i tres esferes amb el problema comú de la separació entre subjecte i representació. La creació de situacions viscudes, la confrontació del medi social, i la unificació de l'experiència quotidiana, són tres grans objectius per a Debord. Aquests horitzons transposats a la teoria i pràctica cinematogràfica de Bresson equivalen a la creació de films unificats, la confrontació del cine amb el cinematògraf, i la unificació de l'experiència cinematogràfica. A partir d'aquí es pot dir que la creació de situacions i el cinematògraf, en tant que mètodes de recerca i experimentació, afronten un seguit de problemàtiques comunes agrupables en tres dominis: subjectivitat, objectivitat i unificació. Aquests tres dominis, es corresponen alhora amb tres esferes d'anàlisi, la vida pel que fa al subjectiu, el medi o entorn pel que fa a l'objectiu, i els vincles o relacions pel que fa a l'unificat. Tant si es parla de dominis com d'esferes, cal tenir en compte que el rerefons son sempre els tres passos de l'estil unitari, l'observació de la vida quotidiana que permet constatar com el subjecte és privat de desenvolupar lliurement les seves pròpies vivències unificades, la disparitat que reflecteix la separació entre el subjecte i un medi objectiu sempre hostil al qual viu vinculat, la unitat que és un moment en què s'intenta donar cohesió a tots els aspectes de l'existència. En els tres dominis o

esferes, s'afronta per tant el problema comú de la separació entre subjecte i representació, problema a tota hora subjacent en els éssers de Bresson com en les experiències quotidianes i cinematogràfiques de Debord.

Vida quotidiana	»»»»»	Creació situació viscuda	»»»»»	Creació situació cinematogràfica
Disparitat	»»»»»	Confrontació medi social	»»»»»	Confrontació medi cinematogràfic
Unitat	»»»»»	Unificació experiència quotidiana	»»»»»	Unitat experiència cinematogràfica

El marc teòric i metodològic del qual parteix la recerca és d'aquesta manera la sociologia de la vida quotidiana, estudi del món intersubjectiu del dia a dia on tot passa desapercebut i on on tot es dóna per descomptat. L'observació en profunditat de la vida quotidiana, primer estadi de l'estil transcendental i terreny de teorització-experimentació pels situacionistes, dóna com a resultat una determinada configuració en l'emergència del quotidià dins el cinematogràfic i del cinematogràfic dins el quotidià. En aquesta configuració hom pot remarcar un seguit de subcategories o factors que permeten discernir en abstracte el grau d'unificació de l'experiència cinematogràfica i quotidiana. A mesura que la investigació s'endinsa en el camp de recerca de la vida quotidiana, tendeix a posar més i més accent en qüestions relatives a les relacions socials, atansant-se vers aportacions de teoria crítica i teoria cinematogràfica. L'èmfasi passa aleshores a situar-se entorn la qüestió de la disparitat o la separació, aspecte que dóna cabuda a un seguit de factors o subcategories que van des del diner, pedra angular de la crítica al capitalisme de Debord així com dels darrers films de Bresson, fins l'espectacle, concepte on es fonen el pensament social i cinematogràfic d'ambdós autors. Arribats a aquest punt, la metodologia utilitzada, l'anàlisi de discurs cinematogràfic, en tant que mètode qualitatiu sempre adaptat a l'objecte d'estudi, fa valer l'exigència de parar especial atenció a la correspondència entre continguts i formes. A partir d'aquest enquadrament redreçat, s'examinen una successió de subcategories o factors d'anàlisi que cerquen resseguir vincles a mig terme entre l'atomisme de les interaccions individuals i l'holisme de les grans estructures, mirant de preservar en tot moment els lligams entre el micro i el macro. En l'estudi de la unitat, l'interès pel trànsit del fons a la forma de l'estil transcendental de Bresson, i l'interès pel trànsit de la teoria a la pràctica revolucionària de Debord, es fusionen per donar pas a una activitat quotidiana i cinematogràfica compacta que és alhora forma, fons, teoria i pràctica. La nova fenomenologia estructurada al voltant de tal activitat rep el nom d'estil unitari.

Vida quotidiana	El quotidià dins el cinematogràfic	Vida i existència Desig i temps Singularitat i unitat Còpia i simulacre
	El cinematogràfic dins el quotidià	Vedets i aventures Monòleg i inacció
Disparitat	Entorn social (classes socials)	Diners Mercaderies Ideologies Intercanvis
	Entorn cinemàtic (condicions d'incomunicació)	Representacions Espectacles
Unitat	Experiències viscudes	Assaig i reflux Inversió i irremeiable Recerca i desconegut Esperit i matèria
	Experiències cinematogràfiques	Teoria i pràctica Forma i fons

L'estil unitari es desenvolupa en tres passos que són l'observació de la vida quotidiana, la disparitat i la unificació. Per a cadascun d'aquests tres passos poden identificar-se una sèrie de factors que ajuden a establir recorreguts entre activitat quotidiana i cinematogràfica, i que permeten ressituar els tres passos de l'estil unitari en relació a tres dominis, els de l'objectivitat, la subjectivitat i la unitat. En el domini de la subjectivitat es busca el disseny de vivències pròpies, en el domini de l'objectivitat la comunicació dialògica, en el domini de la unitat la creació d'ambients o moments unificats i dinàmics. Aquests tres dominis suggereixen en definitiva l'interès per tres esferes d'anàlisi com són la vida, el medi i els vincles. El cine espectacle intenta reproduir, recrear, mostrar, simular, copiar, escenificar... la vida en comptes d'ésser; presenta unes relacions inamovibles, congelades, petrificades, fixades, intocables... en comptes de dialèctiques; reproduïx les separacions de l'espectador respecte a la pròpia vida, el món que l'envolta, i el moviment que contempla, enlloc de contribuir a la unificació en aquests tres àmbits. La vida, l'entorn i els vincles són llavors tres esferes que es representen al marge de l'activitat de l'individu, com espectacles, quan aquest és en realitat l'únic capaç de conferir-los forma, encara que sovint sigui precisament a través d'una relació contemplativa de caire espectacular. L'estil unitari és la forma utilitzada per

invertir aquesta triple separació respecte vida, entorn, i film, mitjançant tres passos que corresponen a cadascun als tres dominis analitzats. A partir d'aquí la situació cinematogràfica sorgeix com a resultat d'un triple gest unificador, que més enllà de l'escriptura, ateny la lectura i les condicions ambientals de comunicació.

Estil unitari (temes)	»»»»»	Situació Cinematogràfica (formes)
Unificació vida	»»»»»	Unificació escriptura cinematogràfica
Unificació entorn o medi	»»»»»	Unificació lectura cinematogràfica
Unificació del film	»»»»»	Unificació condicions ambientals

El film unitari arrenca com un relat circular que es tanca sempre amb un retorn al punt de partida, i que gira en tot moment entorn una vida quotidiana i una subjectivitat amenaçada ja de bon principi per voler preservar la seva unitat. Al llarg del relat es manté un to ambigu, insinuat, provocador, irònic, paradoxal, distanciat, críptic, que busca subvertir les separacions objectivades, la manera habitual de relacionar-se amb les vivències, la societat, el cine. Arribats al final del procés, si l'escriptura i lectura del film en condicions favorables han reeixit efectivament a donar lloc a una situació cinematogràfica, s'aconsegueix una experiència que unifica els tres àmbits, a partir de reforçar l'autoconsciència del subjecte, remarcar la indispensabilitat del canvi social, i modificar criteris cinematogràfics. El problema subjacent és sempre la cohesió fons-forma, és a dir el problema de la unificació. En vista d'això, en la confrontació entre cine espectacle i situació cinematogràfica, hom s'adona ràpidament com certes formes d'escriptura potencien certes formes de lectura i viceversa. Això duu a pensar que no es pot separar una i altra activitat, escriptura i lectura van estretament unides, cine espectacle i situació cinematogràfica són al cap i a la fi dos sistemes contraposats en competència, que es retroalimenten a sí mateixos alhora que afebleixen el contrari. El mateix passa amb els medis o contextos cinematogràfics de comunicació, un altre aspecte a tenir molt en compte a l'hora d'afavorir o dificultar una lectura i escriptura unitàries que donin lloc a la construcció de situacions cinematogràfiques. El cine espectacle tendeix a l'abundància, la dispersió, l'emfatització, la figuració, l'exteriorització i la contemplació. La situació cinematogràfica per contra busca la sostracció, la concentració, la igualació, l'abstracció, la contenció i la participació. Allà on el cine espectacle fa prevaldre l'abundància d'estímul visual i sonors, el moviment i el soroll, la situació cinematogràfica prioritza la sostracció, el silenci i la quietud. Si el cine espectacle opta per la dispersió en la qüestió i la manera d'abordar-la, donant peu a la imprecisió i la incoherència, la situació cinematogràfica cerca la concentració, mitjançant processos de

densificació i centrifugació. Quan el cine espectacle estructura el discurs entorn l'emfatització, per via del clímax i l'impacte, la situació cinematogràfica aposta per la igualació, la neutralitat i la regularitat en el discurs. En tant que el cine espectacle impulsa la figuració, que remet a l'extraversió i banalització tant pel que fa a temàtica com a tractament, la situació cinematogràfica apunta a l'abstracció, tot estimulant la introspecció i sublimació. En la mesura en què el cine espectacle es basa en l'exteriorització, l'histrionisme i l'exageració, la situació cinematogràfica recorre a la contenció, amb hermetisme i equanimitat. A mida que el cine espectacle propulsa la contemplació, amb un model de comunicació i ús del llenguatge erigits a partir de la verticalitat i l'especialització, la situació cinematogràfica estén la participació, l'horitzontalitat i la dialèctica en les relacions. La noció situació cinematogràfica, més enllà i tot de l'àmbit cinematogràfic on es situa aquesta nova fenomenologia a la qual s'ha anomenat estil unitari, permet traslladar les reflexions o propostes del film unitari a l'activitat quotidiana de qui escriu i llegeix films, així com els medis o entorns on aquesta quotidianitat es desenvolupa. La situació cinematogràfica, un cop identificada la proposta de l'estil unitari, insta a retornar a l'estudi de la vida quotidiana per detectar factors que poden ésser determinants en l'anàlisi de qualsevol fenomen comunicatiu o humà en què l'individu pugui aplicar la seva experiència quotidiana o cinematogràfica en la intercacció amb imatges i sons.

Cine espectacle	Situació cinematogràfica
↕	↕
escriptura, lectura, condicions	escriptura, lectura, condicions
↕	↕
activitat cinematogràfica i quotidiana	activitat cinematogràfica i quotidiana
↕	↕
Abundància (moviment i soroll)	Sostracció (quietud i silenci)
Dispersió (imprecisió i incoherència)	Concentració (densificació i centrifugació)
Emfatització (clímax i impacte)	Igualació (neutralitat i regularitat)
Figuració (extraversió i banalització)	Abstracció (introspecció i sublimació)
Exteriorització (histrionisme i exageració)	Contenció (hermetisme i equanimitat)
Contemplació (verticalitat i especialització)	Participació (horitzontalitat i dialèctica)

Per copsar fins on arriba l'afany d'unificació del cinematogràfic i el quotidià, resulta imprescindible aprofundir en la trajectòria cinematogràfica-investigadora dels dos màxims exponents de l'estil unitari i la situació cinematogràfica, així com en el context cinematogràfic i social on s'origina tot plegat, un context on destaquen una sèrie de constel·lacions d'autors i films que en sí donen lloc a una tercera tendència d'unificació del cinematogràfic i el quotidià:

Guy Debord	Activitat quotidiana	Biografia de Guy Debord (1931-1994)
		Filmografia de Guy Debord (1952-1978)
		Descripció dels films de Debord
		Descripció de <i>La Société du spectacle</i> (1973)
		Més enllà dels films
	Activitat cinematogràfica	El cine segons Debord i els lletristes
		L'art segons Debord i els lletristes
		Els films lletristes
		La fi de l'art en els situacionistes
		El détournement
		La fi de l'art i el cine en els films de Debord
		Els films dels situacionistes
		De la crítica de l'art i el cine a la crítica de l'espectacle
		Trajectòria cinematogràfica-investigadora de Debord
Robert Bresson	Activitat quotidiana	Biografia de Robert Bresson (1901-1999)
		Filmografia de Robert Bresson (1943-1983)
		Descripció dels films de Bresson
		Descripció de <i>Lancelot du Lac</i> (1974)
		Més enllà dels films
	Activitat cinematogràfica	Antisistema Bresson
		La fi de l'art en Bresson
		Aïllar-se de les arts existents
		La fi del cine en Bresson
		La qüestió
		Els filtres
		La transformació
		Trajectòria cinematogràfica-investigadora de Bresson
Cinéma 68	Activitat cinematogràfica	Historiografia del cinematògraf
		Influència sobre cinematografies emergents
		Bresson i la modernitat cinematogràfica europea
		'Model Bresson' i el modernisme als EEUU
		Teoria cinematogràfica (francesa)
		Praxis cinematogràfica (dels seixanta)
		Cinematografia francesa moderna i contemporània
		Paris 1968
		Mai 68 social
		Mai 68 cinematogràfic
		Cròniques directes
		Col·lectius militants
		Ficcions d'autor
		Manifestos avantgardistes
		Situacions cinematogràfiques
		Constel·lacions 68

Guy Debord és rarament considerat com a cineasta, malgrat en diverses ocasions declara que fer films és la seva principal activitat (Debord, 1967, 1971). Això es deu tal vegada al fet que repetidament manifesta la seva aversió envers el cine en tant que espectacle. Els situacionistes proposen crear una ciència de situacions com a instrument per tal que cadascú sigui capaç de construir lliurement els seus moments, de fer possibles una comunicació i activitat verdaderes, i gràcies a això atènyer la unitat de totes les coses. L'alliberament de la vida quotidiana passa per la unificació de tots els aspectes de la vida; l'abolició de l'art, la cultura, la política, el cine, i tota la resta de dominis especialitzats apunta en darrera instància a la dissolució de tots aquests sabers en l'activitat quotidiana, és a dir la seva superació. Tanmateix tal unificació no es pot donar-se mai sota les condicions hegemòniques, cal crear nous ambients unificats i dinàmics, essent el llenguatge cinematogràfic un medi amb força potencials al respecte. En la seva escriptura sobre paper i film, Debord demostra gran preocupació per la correspondència entre fons i forma de la comunicació, els seus treballs requereixen sempre una lectura pausada i conscient, a la recerca d'una dialèctica que permeti anar més enllà de qualsevol relació o raonament de caire simplista i unidireccional. Les teories i treballs cinematogràfics de Debord romanen hermètics i incomprensibles per molta gent, en termes generals reproduïxen la confrontació entre vida i espectacle. La coherència entre forma i contingut no són però només temes recurrents en els seus films, sinó l'essència darrera de tota una filmografia i biografia profundament preocupada per la unificació de teoria i pràctica.

Robert Bresson no acostuma a ser posat en relació amb el Mai 68. Els seus films són sovint englobats dins el cine, tot i que ell declara repetidament no tenir res a veure amb el cine sinó amb el cinematògraf, una escriptura amb imatges en moviment i sons on tot fuig i es dispersa, on tot ha de ser constantment reconduït envers la unitat (Bresson, 1975: 3, 21). Bresson concep els seus films sota una política d'austeritat total, allò que anomena economia de mitjans. Això comporta una tendència vers simplificar enlloc d'afegir, aplicada de forma rigorosa a personatges, diàlegs, vestuari, localitzacions, i tota la resta d'elements visuals i sonors, per tal de preservar cada detall en la seva indiferència i qualitat d'estranger, efectuant una poda al voltant d'allò estrictament essencial, renunciant a tota expressivitat. La propensió a suprimir allò innecessari, de descartar l'accessori, és tanmateix lluny de cercar un accés immediat al real, en un procés de formalització que contràriament busca defugir tota expressió teatral, pintoresca, grotesca, folklòrica, o altrament massa extravertida. Els actors són reemplaçats per models forçats a desfer-se de tota teatralitat, per tal que res interior als éssers esdevingui exterioritzat. La representació és eludida per mitjà de la fragmentació, de manera que les totalitats només siguin accessibles per via d'operacions sinecdòquiques. La imatge és desplaçada a segon terme en favor del so, per tal que la imaginació de

l'oïda sempre vagi per davant del conformisme de la visió. Les seqüències isolades són despullades de tot sentit, amb la intenció que el film només pugui ésser llegit per una interrelació xocant de sons i imatges que alliberi els veritables potencials del muntatge i per tant del cinematògraf. A causa d'aquestes i altres opcions, el cinematògraf sempre requereix de grans esforços en el moment de recepció, contràriament a un cine fet sota la influència del teatre, on tot es dona més mastegat. No es tracta però d'aspectes que atenyen exclusivament a l'estil o la forma del film, ans transformen de ple el fons i el sentit de la comunicació cinematogràfica.

Els films de Debord cerquen en essència la construcció de situacions en resposta a l'espectacle. En els seus films Debord exposa públicament i rigorosa els propis plantejaments, inclosos els cinematogràfics, per tal de sotmetre'ls a crítica i debat, per confrontar-los amb els seus objectius i mètodes, per ratificar les seves intencions de contraatacar *La Societat de l'espectacle*, i el propi spectacle cinemàtic. Tals plantejaments es nodreixen a l'inici dels postulats lletristes, deriven posteriorment en proposicions situacionistes i consellistes, i es consoliden cada cop més com afirmacions personals i vitals. Arran d'això hom pot associar les sis pel·lícules entre 1952 i 1978 a successives etapes marcades pel contacte amb els lletristes, les primeres experiències dels situacionistes, l'adaptació cinematogràfica de *La Societat de l'espectacle* i la posterior refutació de tota mena de judicis entorn aquesta, i una darrera època panegirista. El mitjà cinematogràfic propicia a començament dels 1950's el primer contacte amb Isou i els lletristes, la participació en els sabotatges al festival de Cannes, les col·laboracions amb la revista *Ion*, l'afició per les cinemateques i altres sales de culte, l'oportunitat de presentar públicament un primer treball propi, i l'escàndol que culmina amb l'escissió de la Internacional Lletrista. A partir de llavors els projectes cinematogràfics de Debord romanen bàsicament inassolibles, fins que la fundació de la Internacional Situacionista i l'amistat amb Jorn brinden l'oportunitat de realitzar dos curtsmetratges, on bàsicament s'exposa cinematogràficament els resultats dels primers esbossos teòrics i experimentals entorn la nova ciència per crear situacions. Més tard Debord tendeix a prioritzar la tasca política sobre l'artística, d'aquí que les seves reflexions entorn l'art i el cine s'exposin sobretot en paper; la publicació del volum *Contra el cinema* amb els guions dels tres primers films i tres nous projectes, així com les nombroses crítiques cinematogràfiques aparegudes a la revista *IS*, contribueixen no obstant a la sedimentació d'un substrat teòric-pràctic que culmina amb la publicació del cèlebre llibre de 1967 i la participació en les revoltes de 1968, motius principals del seu següent film. Els plantejaments artístics i polítics situacionistes, rigorosament definits al llarg d'una dècada d'intensa activitat, assoleixen gran notorietat durant la segona meitat dels 1960's, fins al punt de forçar la desaparició del grup i la revista *IS*, procliu a evitar tota temptativa de recuperació i alhora a permetre les teories

autodissoldre's i compaginar-se amb les pràctiques reals d'arreu. S'inicia a partir d'aquest moment una nova etapa en la trajectòria vital de Debord, la més prolífica en quant a treballs cinematogràfics gràcies a l'amistat amb Lébovici, qui li brinda l'ocasió de produir i distribuir tres nous films, concebuts de forma bàsicament isolada malgrat comptar amb l'inestimable recolzament d'un reduït cercle d'afins. Ja als 1980's arran del misteriós assassinat de Lébovici i els menyspreables comentaris de la premsa al respecte els films són llargament retirats de circulació al temps que apareixen nous volums i llibres. Finalment el 1994 amb assistència de Conrand dirigeix un treball en vídeo enllestit poc abans de la seva mort. Hom no pot pretendre però copsar l'activitat estrictament cinematogràfica sense remetre's a un ampli ventall de contribucions en nombroses disciplines entre les quals els films s'integren com a part d'un projecte conjunt molt més ampli. Les intervencions via magnetòfon i les profanacions de la imatge fotogràfica, desencadenants de la presència en off dels films; les reflexions entorn l'arquitectura i l'urbanisme, a la recerca d'ambients unitaris i dinàmics com els que es promouen a les instal·lacions o a la pròpia sala de projeccions; l'aversion envers tota forma d'avantguarda estètica o política liderada per artistes intel·lectuals propensos a capitalitzar el seu potencial mercantil o influent, contrarestada amb la màxima austeritat a l'hora de presentar els propis treballs i a un mateix; i per sobre de tot l'ingent producció bibliogràfica, que comprèn des de llibres i volums a revistes o projectes atípics dels quals s'assumeix plena responsabilitat editorial, i que sovint versen parcialment o total sobre cine. És precisament a través de resseguir aquesta extensa producció bibliogràfica, com millor es pot entendre la trajectòria cinematogràfica-investigadora de Debord, el esdevenir d'un pensament cinematogràfic altament complex. Amb els lletristes es recull l'herència de les avantguardes artístiques del segle XX, sobretot dels dadaïstes i surrealistes, l'aposta per l'autodestrucció de les formes artístiques i el détournement, i la recerca a partir d'ací de maneres d'acabar amb la separació entre vida i art, entre espectador i film, promovent la creació generalitzada. Simultàniament s'adopta un mètode d'articular imatges recuperades i deteriorades en antisincronisme o muntatge discrepant per tal que banda sonora i visual passin a ser tractades de forma autònoma, sense relació significant, i s'utilitza el détournement com a mètode per posar en contacte elements en principi presents però distants en la realitat que en reunir-se formin noves combinacions. Hom pot detectar a partir d'ací un afany de desmarcar-se de l'experimentació lletrista amb el cisellat, el syncinéma, la hipergrafia, el cinema infinitesimal, imaginari o supratemporal, l'excoordinisme, i altres fórmules per intervenir directament sobre el suport físic de la pel·lícula o la presència corporal de l'interlocutor cinematogràfic; el refús envers postures lletristes passa també per la negativa a qualsevol forma de col·laboracionisme amb nocions com creativitat i autoria, així com amb qualsevol pretensió de transformar la vida a partir de l'activitat aïllada dins l'esfera artística o cultural. Es proclama

reiteradament la mort de l'art i el cine, amb el conseqüent desencís envers el cinema francès de la modernitat, al temps que es promou una crítica precisa a la cultura de la imatge i una mirada sinistra envers el curs de la humanitat i el planeta. La finalitat última és concebre films a partir d'imatges banals i veus inexpressives que, acompanyades per rètols o subtítols, interrompudes per pantalles en blanc o en negre, amb músiques i períodes de silenci, es constitueixen en elements visuals i sonors a priori insignificants que en reunir-se es transformin per provocar un depassament del crit, una nova forma de comunicar que precisament s'erigeix a partir de la màxima incomunicació i hermetisme.

Els films de Bresson cerquen en essència consolidar el cinematògraf com alternativa al cine. Aquesta alternativa es materialitza en tretze llargmetratges confeccionats entre 1943 i 1983, com també a les *Notes sur le cinématographe*, llibre que com un film més conté les coordenades secretes per atansar-se a una escriptura amb imatges en moviment i sons que es desenvolupa gradualment al llarg de quatre dècades. Les notes, alguns articles, múltiples entrevistes, una llarga llista de monografies i altres estudis, són de gran ajut per desxifrar films marcadament homogenis, que van des d'adaptacions de novel·les d'autors com Dostoievski o Bernanos, a transposicions de documents històrics o relats propis, on apareixen com a motius recurrents la religió o la presó, així com la vida contemporània i el diner, i que invariablement es fixen en joves amb dificultats per viure i adaptar-se en el medi, que freqüentment opten pel suïcidi. Els orígens de la trajectòria cinematogràfica-investigadora de Bresson poden situar-se als anys 1930's, quan després d'abandonar la pintura per problemes de salut assumeix diferents funcions en produccions cinematogràfiques de certa envergadura, i dirigeix un primer curtmetratge que curiosament demostra gran sintonia amb les avantguardes artístiques surrealistes del moment. Posteriorment durant la guerra passa un temps a una presó nazi, en ser alliberat empenen els dos primers llargmetratges que compten amb el recolzament de Giraudoux i Cocteau respectivament, així com d'algunes de les actrius més reconegudes del moment com Faure, Holt, Dasté o Casarès. La favorable acollida entre el públic del primer llargmetratge, i l'admiració que desperta el segon entre algunes de les personalitats més rellevants de la cultura i el cine francès, el duen a participar el 1949 amb Cocteau i Leenhardt en la fundació del cineclub d'avantguarda *Objectif 49*, freqüentat pels futurs membres de *Cahiers du Cinéma*. Iniciats els 1950's el tercer film resulta ser l'assaig decisiu en el desenvolupament del cèlebre mètode amb no actors. Anys més tard Truffaut el considera màxim exponent de la teoria d'autors, en un article fundacional de crítica envers 'una certa' tradició de qualitat que fins llavors domina la cinematografia francesa. El film següent a més de reportar el major èxit comercial de tota una filmografia emana com una afirmació exultant del cinematògraf. Ja a finals dels 1950's un nou film anuncia el trànsit a la modernitat cinematogràfica, en l'any clau per a l'eclosió de la *Nouvelle*

Vague. A començament dels 1960's un nou metratge es suma a la llarga llista d'adaptacions cinematogràfiques sobre Joana d'Arc, l'atípica durada del títol i sobretot la radicalitat en la ponderació entre paraula històricament documentada i màxima austeritat en quant a posada en forma encaminen el treball vers el fracàs comercial. Si bé anys més tard mereix ser considerat com obra clau per Oudart, el film en sí, les diferències generacionals, el distanciament en quant a postures, i cinc anys d'inactivitat forçada en un període clau pel que fa a l'investida de la nova onada, situen Bresson definitivament al marge de l'època gloriosa de la cinematografia d'autor. A la segona meitat dels 1960's, un film basat en una història pròpia compta amb dos models d'excepció, un ase, i una jove Wiazemsky que aviat esdevé muller i actriu icona dels anys Mao de Godard i del "cinéma 68", temps abans de rodar amb cineastes com Pasolini o Garrel. Just a continuació d'aquest, dos relats sobre noies que es suïciden, el primer enceta la permanent col·laboració amb l'assistent i futura esposa van der Mersch, el segon sobre una jove universitària parisenca estableix a més del pas al color un interès inèdit per comentar obertament i crítica la marxa de les societats contemporànies. La modesta implicació en l'afer de la Cinemateca i el moviment de cineastes sorgit arran del Mai 68 desencadenen, a banda de l'assumpció de la presidència d'honor d'una nova societat de realitzadors, la voluntat palesa de prendre part per les revoltes juvenils que arreu contesten les forces que dominen el món, quelcom que confirmen el film de 1969 així com un film ambientat als 'quais hippies' del Sena a començament dels 1970's. Seguidament una revisió des del present del mite del Greal suposa la materialització d'un projecte llargament posposat, un any abans de la publicació de les *Notes sobre el cinematògraf*, llibre que comprèn un quart de segle de reflexions al voltant dels principis i les pràctiques d'aquest antisistema. El llibre no es presenta com una compilació d'articles de crítica periodística o una temptativa de construcció d'una teoria sistemàtica, sinó com una llarga sèrie de màximes la majoria datades entre 1950 i 1958 i en proporció inferior entre 1960 i 1974. Ja a finals dels 1970's, un film reprèn el Mai 68 al temps que subratlla les devastadores conseqüències de la crisi ecològica. A començament dels 1980's, un darrer film indaga les devastadores conseqüències d'una organització social fonamentada en les divisions de classes i sobretot el diner. A partir de llavors, la manca de finançament i les dificultats de producció frustren nous projectes com l'adaptació de la novel·la de Le Clézio *La Grande Vie* o la possibilitat de reprendre el projecte reiteradament interromput de la *Gènesi*. Durant els darrers anys de vida, els reconeixements creixen en paral·lel a una autoreclusió forçada. La filmografia que reporta encara efusives lloances entre la crítica especialitzada, nombrosos premis i reconeixements, afronta també dosis considerables d'incomprensió i rebuig, i sobretot greus problemes de producció. El zel pel treball, l'economia de mitjans, el filtratge de guions per la pròpia experiència vital, els rodatges amb incomptables repeticions, el treball amb models, el muntatge en sala de projeccions,

la postsincronització de la banda sonora, i en general l'adopció de sistemes de producció poc convencionals i marcadament genuïns, són sovint mal acceptats. El cine i l'art es troben immersos en un procés de decadència que ha de comportar forçosament la seva mort, existeix però la possibilitat de fer-los renéixer diferentment a través d'un nou 'art cinematogràfic' que eludeixi per complet la intromissió d'altres arts com la literatura, la pintura, la fotografia, la música, i per damunt de tot el teatre: la qüestió essencial a plantejar-se és si hom pot concebre un cinematògraf que desterrí definitivament el teatre, que sigui quelcom plenament autònom i diferent del cine. El rebuig al teatre i els actors, la poètica de la fragmentació i la repetició, la prevalença de trops com el *histerion proteron*, la perforació del relat mitjançant el-lipsis, la recurrència de la sinècdope, l'encadenament per conjugacions d'atzar i control, l'interès pels intersticis, la modulació de la plàstica i el ritme, el refinament i assuaviment de la banda sonora, són alguns dels trets definitoris pel que fa a descripció dels elements formals i relació que aquests mantenen entre sí. El cinematògraf busca així eradicar els filtres, fets artificiosos i dramàtics que pretenen canalitzar l'experiència ontològica, elements externs que carreguen de significats la realitat en brut per tal que aquesta aparegui com autosuficient, objectes preconcebuts que s'interposen entre sí i l'obra per a presentar-se com la vida mateixa, per distreure l'espectador del verdader drama tot dirigint la seva atenció vers l'actuació, l'argument, la planificació, el muntatge, la banda sonora, etc. La supressió de tot element expressiu, la responsabilitat envers la captura del real, l'estranyament dirigit a fomentar la presa de consciència respecte la forma, l'accés directe i immediat als continguts, l'apel·lació a emocions filtrades per la intel·ligència, la intensitat, la netedat, la precisió, la sostracció, l'austeritat... són trets definitoris del cinematògraf. Històricament, la proposta té un paper eminent en el desenvolupament de la cinematografia francesa i de retruc europea, en el naixement de la política d'autors, el trànsit a la modernitat cinematogràfica, i l'aparició d'una nova onada de cineastes. També té una repercussió decisiva sobre la cinematografia nord-americana, on el seu artífex és encara avui considerat com un director de directors, font d'inspiració de successives generacions que periòdicament reprenen el trànsit al modernisme a partir dels models estètics europeus i en especial del model Bresson. El cinematògraf és actualment deu d'influència i afinitat per molts dels grans directors de la cinematografia universal, en especial d'aquelles escoles o tradicions més interessades per tractar els misteris i profunditat de l'existència humana. La base rau en el potencial creador i misteriós de la càmera i el magnetòfon a l'hora de captar elements de per sí insignificants, l'enlairament comença quan en posar-los en contacte durant el muntatge neixen un seguit d'intercanvis que en provoquen la indispensable transformació, el fruit és una nova forma de recompondre el món en mans de joves solitaris disposats a tot per fer valer un pensament cinematogràfic i social propi.

Els films de Debord i Bresson, si bé sorgeixen en termes generals d'un context històric i cultural tant específic com el París de mitjans del segle XX, resulten difícils d'emmarcar dins els grans canvis experimentats per una cinematografia i societat franceses hereteres d'una llarga tradició teòrica i immerses en cicles de pràctica ingent. Les seves filmografies provenen de les avantguardes cinematogràfiques, conviuen amb el classicisme de postguerra, participen del trànsit a la modernitat, i impulsen fervorosament camins ver la contemporaneïtat. Les seves trajectòries presenten punts tangencials amb cineastes com Cocteau, Godard, Eustache, Duras, Garrel... tot i restar en termes generals força distanciades de la Nouvelle Vague i la política d'autors. Al llarg de quatre dècades ambdós s'obstinen en traçar un itinerari propi al marge de la línia hegemònica de la cinematografia francesa, itinerari que troba el seu punt d'eclosió amb el cinéma 68, fenomen que desferma la màxima afinitat entre un i altre, així com d'ambdós envers el seu context cinematogràfic i social. La revolta social del Mai 68 propulsada per la intervenció estratègica de enragés i situacionistes en un moviment revolucionari que depassa reivindicacions estudiantils i obreres tradicionals, així com les seves organitzacions, estableix un veritable punt d'inflexió en les teories i pràctiques revolucionàries predisposades arreu a enderrocar la societat espectacular. El moviment de cineastes desencadenat també arran de successius episodis repressius, comporta com en el cas anterior un ampli moviment de solidaritat dirigit a plantar cara a la dominació de l'estat i el mercat sobre el cine, i al mateix temps a agrupar tots aquells qui d'una o altra manera busquen l'autonomia i autogestió de la seva activitat. Enfront aquestes disjuntives alguns cineastes es llancen a testimoniar de primera mà els esdeveniments, sovint en empreses conjuntes que resulten per exemple en el treball de Klein a càrrec dels États Généraux o els Cinétracts, tal vegada les millors cròniques directes. També n'hi ha qui es llancen a organitzar-se en noves estructures polititzades, entre les quals destaquen les encapçalades per Marker i Godard, promotors dels màxims exponents en quant a col·lectius militants. Quan no es veuen temptats a oferir una visió més personal i cinèfila sobre allò que ningú pot obviar, ja sigui al caliu dels esdeveniments com Eustache o reprenent dècades després l'episodi com Garrel, a partir de les llicències permissibles en el camp de les ficcions d'autors. D'altres aprofiten per reivindicar la necessitat de ruptures més radicals, per via de promoure com Lemaître o Nunes una experimentació més àmplia tant en el terreny estètic com polític, que dins i fora les fronteres franceses es concreta en manifestos avantguardistes. I encara aquells qui escriuen vivències amb imatges i sons, qui per retre compte d'un mes de maig convuls en què tot sembla possible, busquen obrir de nou la porta a la unificació del cinematogràfic i el quotidià, tot fent valer amb convicció la necessitat de donar lloc a situacions cinematogràfiques.

Teoria cinematogràfica (francesa)

Dins la teoria cinematogràfica, les aportacions de Debord i Bresson poden emmarcar-se en el sí d'una extensa i rica tradició de teòrics francesos, que comprèn entre altres els premonitoris debats de la teoria cinematogràfica incipient, la preocupació per la relació del cine amb el real de Bazin, l'interès pel cinema en tant que pràctica significant de Metz, l'estudi dels processos i mecanismes ideològics de representació dels film-assaigs Godard, el pensament del cinema com a moviment en/a través del temps de Deleuze, etc (Reader et Powrie, 2002: 54-84). Aquest moviment s'origina a començament del segle XX amb un seguit de pensadors cineastes que fins la post-guerra desenvolupen la teoria cinematogràfica de mode pioner i universal, entre aquests destaquen per exemple Delluc, introductor entre moltes altres qüestions de la noció *photogénie* per parlar de la transformació de la realitat pel dispositiu, Vuillemorz, qui defineix el terme *cinégraphie* per referir-se a la idea de cine com a llenguatge, escriptors i cineastes impressionistes com Epstein, i tants altres teòrics interessats per qüestions que reapareixen periòdicament a posteriori, com ara les tensions entre cine pur i cine popular, la confrontació entre realisme i artifici, la concepció del director-autor, el debat entre narrativa adscrita a gèneres i acte d'escriptura en tant que ús personal del llenguatge, o l'analogia del somni tant aclamada pels surrealistes. Acabada la II Guerra Mundial i fins aproximadament la dècada dels 1960's, Bazin i la *politique des auteurs* s'encarreguen de preservar un lligam entre crítica i teoria que es canalitza a través dels debats en revistes com *L'Écran Français*, *Cahiers du Cinéma*, o *Positif*; en tal context, els successius assajos d'un Bazin marcat per l'existencialisme catòlic i la cultura democràtica dels ciné-clubs, confronten ontologia de la imatge fotogràfica i cine com a llenguatge, plenitud realista enfront sistema de significació, al temps que Astruc publica el seu cèlebre escrit sobre "La caméra-stylo" (1948), en què enceta un distanciament envers les adaptacions literals del teatre i la literatura que posteriorment trobaria continuïtat en el autorisme dels cèlebres textos de Truffaut de 1954 i Bazin de 1957. Entre 1950 i 1970 emergeixen també amb força dins la teoria cinematogràfica francesa la sociologia i l'estructuralisme, fruit de l'interès creixent d'acadèmics com Morin, amb els seus estudis socio-antropològics sobre els espectadors i les estrelles, i Mitry, amb la seva temptativa metòdica de sistematitzar i categoritzar pràctiques entorn l'estètica i psicologia del cine en base a una argumentació acadèmica sobre com el film enquadra i estilitza la realitat que presenta, una empresa de més solidesa que les pinzellades impressionistes de Bazin malgrat tendeix a revisar teories

alienes més que a desenvolupar-ne de pròpies; és també el temps de la lingüística i la semiologia en tant que estudi dels signes, estructures i sistemes de significació que conformen l'organització social en Lévi-Strauss, el llenguatge en Saussure, i el cine en Metz. Els estudis de Metz, precedit per un Mitry marcadament influenciat per Bazin, parteixen d'estructures amb elements significants en relació a altres elements desproveïts de per sí de qualsevol transcendència, per contribuir a veure en quin sentit el cine és un llenguatge, mitjançant l'anàlisi científic objectiu sobre com aquest funciona, en base a paradigmes lingüístics que duen a contradir les equiparacions paraula-pla i frase-seqüència, o a parlar de petites unitats que es combinen en unitats considerades frases-sintagmes; les aportacions de Metz presenten també problemes concrets com les dificultats en l'operativitat dels sintagmes i l'excessiu èmfasi en la imatge, i problemes més generals com una sistematització mecànica que tendeix a romandre en la superfície del film i alhora a separar l'anàlisi científic objectiu de la implicació emocional, a banda d'això proporcionen eines per analitzar el film en detall i determinar fins a quin punt pot ser considerat un llenguatge, quelcom que en un període subseqüent interessa en menor mesura que altres qüestions, com ara veure què fa el film en el receptor. En els anys immediatament posteriors a 1968 creix l'interès per la correlació entre ideologia i sutura, per veure com els films subjuguem l'espectador fent creure a aquest que és un ésser lliure-omniscient-omnipotent quan en el fons l'enganyen tot presentant les coses no com son sinó com apareixen en ser refractades per la ideologia; paral·lelament l'aplicació de la teoria de la sutura per Oudart estudia com la plenitud pla-contraplà fomenta una ocultació de la naturalesa fragmentària del film i adhereix-absorbeix l'espectador en el món ficcional tot subsumint-lo en el plaer i impedit un distanciament brechtia crític i reflexiu. En un context fortament polititzat, els *Cahiers du Cinéma* a través de figures com Comolli o Narboni busquen a banda de promoure un cine no burgès desvetllar els símptomes o escletxes-fissures en certs films que critiquen la ideologia des de dins, malgrat en termes generals romanen propensos a una aplicació monolítica del marxisme d'Althusser en l'estudi de les estructures socials i del psicoanàlisi de Lacan en l'estudi de les estructures psicològiques, obviant a més que el plaer i posició de l'espectador havien estat ja llargament tractades per alguns dels seus predecessors com Morin. En la dècada dels 1970's però s'emmarca també l'auge del psicoanàlisi i el post-estructuralisme, teòrics com Baudry s'interessen per com la il·lusió de realitat resta fonamentalment ideològica en base a la seva funció d'emmirallament del món, de confirmar en comptes de qüestionar l'estat de les coses, tot retornant els espectadors a estadis regressius i infantils; el dispositiu càmera-projector funciona llavors com un joc de miralls que ho reflexa tot menys el propi espectador, i que en base al caràcter narcisista dels reflexos entre mirall-pantalla i mirall-retina, confereix el plaer d'una omnipotència derivada de l'emmirallament d'un jo idealitzat que no cerca tant la identificació secundària amb els personatges

com la identificació primària amb el propi acte de veure: “Així l'espectador acabarà identificant-se menys amb el representat (...) que amb allò que posa en marxa l'espectacle. Amb aquell 'ego' donador de sentit unificador (...)” (Zunzunegui, 1988:150). Altres qüestions que susciten un interès menor en aquest període són per exemple l'estudi de com els films funcionen analògicament com un somni per via de la il·lusió-impressió de realitat, o com la naturalesa escopofília-voyeurista d'un medi particularment erotitzat juga amb les tensions entre plaer-culpa, excitació-desig, mostrar-amagar, enquadrar-deambular, vestir-desvestir. Durant els anys 1970's lingüística-marxisme-psicoanàlisi operen sovint conjuntament, complementats per altres contribucions com la deconstrucció post-estructuralista de Derrida o l'anàlisi de codis literaris de Barthes, per situar un cop més França a l'epicentre dels grans debats que marquen el progrés de la teoria cinematogràfica. Ara bé, si fins aquí a grans trets l'evolució de la teoria cinematogràfica francesa es correspon força amb la de la història estàndard de teoria cinematogràfica general, exloent és clar importants teòrics no francesos com Arnheim i Bálazs en la pre-guerra, o Kracauer durant els 1960's, a partir de finals 1970's el curs de la teoria francesa divergeix considerablement de l'anglosaxona, que progressivament passa a interessar-se més pel psicoanàlisi i les teories feministes. En el món anglosaxó guanya protagonisme a partir de llavors una aproximació que al marge dels autors tendeix a afavorir un cinema més popular i comercial d'estrelles i gèneres, els 'film studies' emergits durant els 1970's s'hibriden així amb les teories culturals i literàries sorgides de l'estructuralisme, preocupades entre altres per les relectures i la mirada, originant a meitat 1980's un gran debat entre dues corrents contraposades: d'una banda els estudis culturals, pol d'atracció dels teòrics del psicoanàlisi que busquen privilegiar l'estudi de films populars o la compaginació amb els estudis de gènere, la filosofia del film de l'altra, pol d'atracció per a corrents vessades sobretot en el formalisme i la contextualització històrica. En el context dels 1980's, el curs de la teoria cinematogràfica francesa passa a dependre en bona mesura de les contribucions divergents de grans teòrics. Aumont i Bonitzer treballen a fons les relacions entre cine i pintura, en part per fonamentar la noció d'autor en les noves tendències del cine francès com el *cinéma du look* o les grans produccions. Des d'aproximacions diverses que convergeixen en reflexionar sobre espai(s) del cinema i la importància del fora de camp, Daney compila articles cada cop més interdisciplinaris entorn la suplantació-renovació-reconfiguració del cine per altres usos de la imatge en moviment, Burch revisa els seus treballs sobre el desplegament i dialèctica amb el fora de camp i la utilització del so, i Gardies analitza les tipologies i contribucions de l'espai en la producció de significats del cine. Deleuze escriu sobre moviment(s) del cine, tot entenent el cine com una manera de pensar sobre/amb el temps, en una obra que combina magistralment reflexions de filosofia-història-forma cinematogràfica per forjar nocions clau com imatge-moviment i imatge-temps; la contribució de

Deleuze declina en cert sentit erigir-se en teorització sistemàtica o història de la forma filmica, en favor d'una interrogació de caire filosòfic sobre els potencials de la imatge filmica que convida a pensar els films d'una nova manera, a través d'un sistema complex de difícil aplicació global que tanmateix engendra aguts anàlisis de certs films i determinats conceptes-tipologies de gran validesa i repercussió, com ara la noció d'imatge-cristall. Chion parteix d'una aproximació sistemàtica i inèdita a la banda sonora, provinent del seu interès tant per la música com per la resta d'aspectes de la banda sonora, per promoure l'estudi de com la banda sonora influencia la banda visual, com la banda sonora no s'organitza autònomament i horitzontal sinó com a contrapunt vertical a la banda visual orientat a lligar-puntuar-anticipar-separar imatges, com els sons escapen la localització i els marcs de la pantalla, com s'estreny la interrelació entre so-imatge a partir de l'observació del punt de vista i punt d'escolta, en quin sentit hom pot parlar del poder del so o del sorgiment de nous conceptes-tipologies, les diferents possibilitats d'utilització de la música en relació a la diègesi o la empatia i més en general en relació a la imatge... Totes aquestes aportacions individuals, que susciten un interès creixent en la teorització cinematogràfica contemporània, permeten per tant emmarcar i alhora reprendre la teoria de l'espectacle de Debord i la teoria del cinematògraf de Bresson, a partir de paradigmes singulars dins la teoria cinematogràfica-social que, més enllà del context històric específic d'adscripció, en el qual passen més o menys desaparecebudes, ressegueixen abruptament amb validesa insospitada a les portes de la segona dècada del segle XXI.

Praxis cinematogràfica (dels seixanta)

Des que el cine institucionalitza la narració clàssica a començaments dels anys 1910's, històricament sorgeixen diverses temptatives de ruptura del mode de representació espai-temporal hegemònic, modes de representació alternatius com els desenvolupats per l'avantguarda francesa, el cine soviètic dels anys 1920's, o l'expressionisme alemany, també efectes pertorbadors dins el propi cinema nord-americà (Riambau, 1998:25-29). En línia amb totes aquestes temptatives de subvertir un espectacle cinemàtic basat en un conjunt d'estratègies resumibles en el camp-contracamp, els Nous Cinemes dels anys 1960's representen l'última gran transgressió col·lectiva des de dins de la institució. La crisi del sistema d'estudis, la competència televisiva, les transformacions socials dels usuaris, i uns certs aires de canvi lligats a l'esperit de renovació social que demanda l'època, propicien llavors l'aparició d'un seguit de moviments cinematogràfics identificats arreu del món però especialment a Europa amb una voluntat de ruptura compartida: Free Cinema britànic, Nova Vlna txecoslovaca, Nou Cine Alemany sorgit de Oberhausen, Cinema Novo brasileny, Escola de

Nova York, Nou Cine Espanyol, Escola de Barcelona... D'entre els Nous Cinemes, la Nouvelle Vague o Nova Onada francesa ràpidament assoleix una ressonància i capacitat expansiva singulars, tant dins com fora les fronteres del país d'origen. L'hegemonia dels nous cineastes francesos pot explicar-se entre altres per una base teòrica de notable consistència “(...) anomenada *politique des auteurs* impulsada des de la revista *Cahiers du Cinéma* amb els postulats teòrics d'André Bazin com a dogma (...), una interessada concentració propagandística entorn els primers llargmetratges dels realitzadors implicats, la immediata fascinació que (...) van provocar en cinematografies veïnes (...), o la implantació dels seus membres sobre les cendres d'una indústria anterior que ells mateixos havien arrasat (...)”. La ràpida defunció de la Nouvelle Vague, només sis anys després de la seva eclosió, certificada en el número especial de *Cahiers du Cinéma* publicat l'any 1965 sota el títol *Crise du cinéma français*, es dona com en altres casos tant aviat desapareixen les circumstàncies genèriques que n'havien possibilitat la gènesi, conseqüència tal vegada de les variacions ambientals d'un lloc i temps molt concret, amb condicions cinematogràfiques i socials altament específiques: règim gaullista, renaixement cultural, canvis sociològics, televisió, modernitat cinematogràfica, proteccionisme estatal, inconformisme juvenil, reflexions teòriques, abaratiment de la producció, iniciatives de padrins i emprenedors, alleugeriment d'equips, innovacions tècniques i d'estil, militància cinèfila, etc. No obstant, és a partir d'aquest precís moment en què comencen a posar-se de manifest les característiques singulars de cadascun dels seus components, que en cap cas renuncien als principis estètics o ideològics defensats en els seus primers films, quan hom s'adona que es troba davant quelcom més que una moda passatgera, un moviment històric, o un feix de pecats de joventut. La trajectòria dels seus principals representants és encara avui un dels grans referents del darrer mig segle de cinema francès, prova d'absoluta coherència en les respectives trajectòries, i una demostració pràctica de la validesa dels principis teòrics i cinematogràfics que propugnaren, principis que compartits o no serveixen encara ara de punt de referència per tota mena de cineastes contemporanis. Més enllà de judicis i etiquetes, d'aquella enganyosa 'fotografia de promoció' de la qual parla Tavernier al pròleg del llibre de Riambau, cal advertir per tant la coherència d'un moviment sorgit d'una revista que, amb tots els vaivens que han capgirat la pròpia cinematografia francesa, preserva les seves senyes d'identitat fins al moment actual, mig segle després que el seu nucli central de redactors fessin el gran salt per esdevenir màxims exponents de la política d'autors, aquell enginy de guerra especialment dissenyat per ells mateixos per atacar una certa tendència del cinema francès, forçant així l'accés i la renovació d'una professió mitjançant un arsenal teòric que posaria en evidència el seu potencial devastador arran del cèlebre article de Truffaut publicat amb retard l'any 1954.

Cinematografia francesa moderna i contemporània

Per posar en relació la trajectòria cinematogràfica i investigadora de Robert Bresson (1901-1999) i Guy Debord (1931-1994), hom pot remetre's en primera instància al context històric i geogràfic comú en el qual ambdós viuen i treballen. Una aproximació fenomenològica en aquesta direcció, ha de contribuir a una millor comprensió sobre l'origen i la finalitat de les seves aportacions. Paris, ciutat museïtzada i decadentista, immersa en processos de transformació cada cop més amplis i accelerats, vinculada en Debord a indrets com Saint-Germain des-Prés, les Halles o la rue Gay-Lussac, associada en els films de Bresson posteriors a 1968 a llocs com el Museu de Paleontologia, le Pont Neuf o el cementiri de Père Lachaise. Segona meitat del segle XX, postguerra amb l'ocupació força present, inici i fi de l'era bipolar, guerra d'Algèria, auge del gaullisme, Mai 68, crisi del petroli, crisi ecològica, crisi de la modernitat, etc. En aquest marc històric i geogràfic, un vast període de transició a la modernitat i contemporaneïtat cinematogràfica, que comprèn entre altres fenòmens com el naixement del Festival de Cannes, la Nouvelle Vague, Cahiers du Cinéma, política d'autors, afer Langlois, États Généraux du Cinéma, Cinéma 68... Aquests són alguns dels trets distintius que ajuden a identificar ràpidament el substrat comú d'on sorgeixen els treballs de Debord i Bresson, el context 'geohistòric' en el qual miren d'intervenir. Dins aquest context, en l'àmbit estrictament cinematogràfic, un gran amalgama de cineastes francesos destacats, alguns dels quals poden servir per traçar ponts entre Debord i Bresson:

Jean Cocteau, recolza a Bresson a l'hora de presentar el projecte del seu segon llargmetratge *Les Dames du Bologne* (Bresson, 1945), signant el guió conjuntament i oferint alguns consells a l'hora de conjugar el relat de Diderot amb el de Bresson (Samuels, 1970), participa també del primer film lletrista *Traité de bave et d'éternité* (Isou, 1951), que defensa juntament amb *Hurléments en faveur de Sade* (Debord, 1952) en les seves accidentades presentacions al Festival de Cannes; a banda però del curtmetratge *Les Affaires publiques* (Bresson, 1934), de to surrealista, i de *Hurléments en faveur de Sade* (Debord, 1952), emmarcat en el lletrisme, els films experimentals i avantguardistes de Cocteau disten força de la resta de treballs de Bresson i Debord.

Jean-Luc Godard, manifesta certa afinitat amb Bresson i Debord a finals dels 1960s, quan coneix la musa i protagonista de *La Chinoise* (Godard, 1967) Anne Wiazemsky en el rodatge de *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966)²⁷⁸, i cita diverses vegades la Debord a *Un film comme les autres* (Godard i Grup Dziga Vertov, 1968)²⁷⁹; posteriorment en les seves *Histoire(s) du cinéma*

(Godard, 1988-1998) cita repetidament Debord i sobretot Bresson, de qui es desmarca pel que fa a ús del llenguatge i dels actors en una conversa que gira entorn *La question* (1966)²⁸⁰, en una dècada en què roman blanc predilecte de Debord pel seu rol de cineasta estrella intel·lectualment reconegut i políticament compromès amb articles com *Pour un jugement révolutionnaire de l'art* (Debord, 1961), *Le rôle de Godard* (IS, 1966), i *Le cinéma et la révolution* (Debord, 1969)²⁸¹.

Jean Eustache, a començament dels 1970s es mostra particularment receptiu a Bresson i alhora inventiu enfront a la qüestió de la influència, la seva reinversió eufòrica es consolida com a resposta a l'estètica bressoniana amb *La maman et la putain* (Eustache, 1973), i com a violenta rèplica amb *Mes petites amoureuses* (Eustache, 1974), 'un détournement quasi situationista' de Bresson (Brenez, 1998:67-69); “Ningú millor que Jean Eustache per, des de la lucidesa melancòlica, captar un concentrat de desesperació com la que tradueix el sentiment de Guy Debord en aquell palíndrom llatí que serveix per a emmarcar i tancar les portes d'un període obert a tots els vents possibles: 'In girum imus nocte et consumimur igni' ('Ens movem en la nit sense sortida i som devorats pel foc')” (Font, 2002:218); a banda d'aquests dos films però Eustache roman força distant de les aspiracions formals de Bresson, amb un cine força directe i documental, així com de les visions revolucionàries de Debord, amb unes concepcions polítiques manifestament conservadores.

Marguerite Duras, expressa en repetides ocasions la seva gran admiració per Bresson (Duras, 1966; VVAA, 1997), després d'una primera etapa marcada per l'existencialisme es mostra intel·lectualment propensa a les teories situationistes de *La Société du spectacle* (Debord, 1967), en la seva pràctica cinematogràfica adopta de Bresson el rebuig envers els actors i de Debord la paraula verbalitzada com a motor del film (Aumont, 2005:68-70), cal tenir en compte a més que “Probablement sigui Marguerite Duras qui ha arribat més lluny en aquella disjunció entre l'imatge i el so proclamada per Bresson”, disjunció ja reivindicada pels lletristes, i que contribueix a dissoldre les habituals fronteres entre visual i narratiu, fotogràfic i lingüístic, documental i imaginari, realitat i ficció, visible i invisible (Font, 2002:286); malgrat l'opacitat de la imatge, les reticències vers el visual, i fins i tot la inclusió puntual de llargues seqüències amb pantalla en negre, en la seva *praxis* cinematogràfica manté sempre una interrelació amb el sostrat literari i teatral que, en títols cèlebres com *India Song* (Duras, 1975) o *Le camion* (Duras, 1977) l'allunyen del cinematògraf Bresson, alhora que a films com *Détruire dit-elle* (Duras, 1969) s'aferren sempre a una perspectiva psicodramàtica que contradiu el to assagístic distant emprat per Debord.

Philippe Garrel, d'alguna manera podria considerar-se el cineasta pont entre Bresson i

Debord, films com *Liberté, la nuit* (Garrel, 1983) suposen un prolongament formal de Bresson i al mateix temps una defensa de l'esperit revolucionari que l'atansa a Debord, també el treball per a televisió *Les ministères de l'art* (Garrel, 1988) suposa un pont entre un i altre; de Bresson diu què és qui millor ha sabut tractar la qüestió dels cossos en pantalla, malgrat això en els seus films utilitza actors i tècniques teatrals segons el mètode Stanislavsky, tot deixant-los interpretar lliurement tot i cercar sempre certa intimitat i subtileza al temps que refusa rodar més d'una vegada un mateix pla (Garrel, 1992:97-98); els contrastos envers Debord podrien trobar-se per exemple en l'estilització de les nits de barricades del Barri Llatí que conformen la primera hora de metratge de *Les amants réguliers* (Garrel, 2005).

La principal característica de l'auge del cinema francès modern a finals dels anys 1950's és l'anomenada política o teoria dels autors. Resulta però difícil trobar un nexa comú que uneixi a fons els autors afins en algun moment de la trajectòria a Bresson i Debord. Sovint fins i tot resulta difícil trobar un nexa comú en el sí de les seves pròpies filmografies. Dels films experimentals de Cocteau als anys Mao de Godard, de la cinefilia d'Eustache a la literarietat de Duras, les contribucions cinematogràfiques de Debord i Bresson es troben vinculades a un lloc i moment històric comú, un context geogràfic i històric extremadament ric i complex que deixa una empremta profunda en la vida i treballs d'ambdós, i que tots dos en la mesura de les seves possibilitats intenten transformar. Cinematogràficament es tracta d'un període històric extremadament prolífic, amb el trànsit a la modernitat propulsat per la Nouvelle Vague a finals dels 1950s, gràcies a un moviment que té predecessors francòfons com Vigo o Renoir, però també antecedents directes externs com *Viaggio in Italia* (Rossellini, 1954) o *Mañana* (Nunes, 1957). A l'epicentre d'aquest magma de directors i films, amb el recolzament de la flor i nata de revistes com *Cahiers du cinéma* i *Positif*, l'esplendor del Festival de Cannes, ressorgit en la postguerra, objecte de sabotatges per part de Debord i els lletristes a principis dels 1950s, interromput arran del Mai 68, menyspreat per Bresson a partir dels 1970s. En Bresson i Debord, un rebuig categòric compartit envers el món del cine institucionalitzat i tot allò que l'envolta, la negativa a entregar-se a la recerca de diner i fama, reconeixements i premis, el refús en definitiva de participar del festí de la modernitat cinematogràfica francesa de començament dels 1960's.

Debord i Bresson comencen a desenvolupar una escriptura cinematogràfica pròpia a començament dels 1950s, força abans de l'aparició de la política d'autors, a la qual en cap moment busquen integrar-se. Als inicis de les respectives trajectòries, certa proximitat en quant a gustos cinematogràfics, quan l'any 1952 per diferents vies exposen dos llistats de films predilectes, d'una

banda uns “(...) Apunts per la història del film: 1902: *A Trip to the Moon*. 1920: *The Cabinet of Doctor Caligari*. 1924: *Entr'acte*. 1926: *Potemkin*. 1928: *An Andalusian Dog*. 1931: *City Lights*. Naixement de Guy-Ernest Debord. 1952: *Treatise on Slime and Eternity*. 1952: *The Anticoncept*. *Howls for Sade*” (Debord, 1952), de l'altra un llistat dels millors 'films de la nostra vida', “1. : *La Rueé vers l'or*. 2. : *Les Lumières de la ville*. 3. : *Le Cuirassé Potemkine*. 4. : *Brève rencontre*. 5. : *Voleur de bicyclette*. 6. : *Man of Aran*. 7. : *Louisiana Story*” (Arnaud, 2003:197-198). A l'inici del primer film de Debord, el llistat de pel·lícules cinematogràfiques a rescatar per a la història d'aquest cadàver que es considera el cine, inclou films de Georges Méliès, Robert Wiene, René Clair, Sergei M. Eisenstein, Luis Buñuel, Charles Chaplin, Isidore Isou, Gil J Wolman i Guy Debord. A la llista de Bresson, publicada originalment sota el títol “els millors films de la nostra vida” l'any 1952 al número 12 de *Cahiers du cinéma*, dos films de Charles Chaplin, un de Sergei M. Eiseinstein, un de David Lean, un de Vittorio de Sica, i dos de Robert J. Flaherty (Arnaud, 2003:197-198)²⁸².

Durant la primera meitat dels seixanta, lluny de pretendre aprofitar el boom del modernisme cinematogràfic francès, Debord i Bresson refrenen la seva trajectòria cinematogràfica i en certa manera es llencen a fer films poc comercials i políticament incorrectes. Cap a finals dels 1960's però, quan la nova onada de cineastes francesos comença a perdre empenta, Bresson reprèn a fons l'activitat cinematogràfica després d'un llarg parèntesi, i els treballs dels situacionistes i eminentment els de Debord adquireixen màxim ressò. I just llavors arriba el Mai 68, fenomen que expressa com cap altre les inquietuds socials i cinematogràfiques de tota una època, i que alhora permet emmarcar els treballs de Debord i Bresson en un ampli moviment d'ocupacions i de cineastes respectivament. Però més enllà dels esdeveniments concrets de Mai 68, es pot afirmar que la revolta actua com a catalitzadora de la nova fenomenologia emergent, de tal manera que Bresson passa a fer films on cada cop té més pes la crítica social, alhora que Debord abandona progressivament l'acció col·lectiva per concentrar-se cada cop més en els seus treballs cinematogràfics. El Mai 68 actua doncs com un detonant que accelera la tendència a convergir de les propostes dels situacionistes i del cinematògraf, la juxtaposició de la lluita contra el cine i la lluita contra l'espectacle. El 1968 Debord participa dels enfrontaments a les barricades i el moviment de les ocupacions, posteriorment reflexiona repetidament sobre allò esdevingut i impulsa el procés d'autodissolució de la Internacional Situacionista per continuar la seva trajectòria bàsicament centrat en les seves afinitats individuals i treballs cinematogràfics (Debord, 2006:1191-1192). El 1968 Bresson participa del Comité de Défense de la Cinemathèque i és elegit president d'Honor de la Société des Réalisateurs de Films, a partir de llavors efectua en els seus films el doble gest polític de filmar el món contemporani i prendre clarament posició en contra de les forces que el

dominen (Frodon, 2007:65). Entre finals dels 1960's i meitat els 1970s apareixen *La Société du spectacle* (Debord, 1967) i *Notes sur le cinématographe* (Bresson, 1975), dos llibres de primer ordre on Debord i Bresson exposen les seves teories en frases curtes amb relativa independència i interdependència, sempre a un mateix nivell i totes relacionades, amb una escriptura aforística d'estil provocador i nihilista que recorda la utilitzada per pensadors com Nietzsche o Heidegger. A banda del primer film lletrista i els dos curtmetratges de 1959 i 1961, Debord desenvolupa la major part de la seva filmografia entre 1973 i 1978, amb *La Société du Spectacle* (1973), el curtmetratge *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"* (1975), i el llargmetratge *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978). A banda d'un curtmetratge experimental (1934), dos films amb actors (1943 i 1945), l'assaig del mètode (1951), i els tres films del cicle de presó que el confirmen (1956, 1959, 1962), Bresson posa en pràctica els principis del cinematògraf bàsicament a partir de finals dels 1960's, amb *Au hasard Balthazar* (1966), *Mouchette* (1967), *Une femme douce* (1969), *Quatre nuits d'un rêveur* (1972), *Lancelot du Lac* (1974), *Le Diable probablement* (1977), i *L'Argent* (1983). Entre els films de Debord, aquell amb més al·lusions al Mai 68 és *La Société du spectacle* (1973), sobretot a través de nombroses imatges d'arxiu així com rètols i altres referències directes o esbiaixades. Pel que fa a Bresson, el film què més s'apropa al Mai 68 és *Le diable probablement* (Bresson, 1977), un film susceptible de ser llegit com la desesperació i derrota en tots els camps de tota una generació. A banda però de les referències concretes, el Mai 68 és molt present en el fons i forma de tots els treballs de Debord i Bresson posteriors a la revolta, escrits sobre paper i film datats després del 68. El setembre de 1969 el número 12 de la revista *Internationale Situationniste* publica l'article *Le commencement d'une époque*, en què Debord reflexiona sobre el moviment de les ocupacions de Mai 68 tot afirmant que suposa “el major moviment revolucionari que ha conegut França des de la Comuna de París. Una vaga general sense precedents capaç d'aturar l'economia d'un país industrial avançat, i la primera *vaga general salvatge* de la història; les ocupacions revolucionàries i els esbossos de democràcia directa; l'esborrament cada cop més complet del poder estatal durant aproximadament dues setmanes; la verificació de tota la teoria revolucionària del nostre temps, i fins i tot aquí i allà l'inici de la seva realització parcial; l'experiència més important del moviment proletari modern que és en via de constituir-se en tots els països sota la forma *consumada*, i el model que a partir d'ara ha de superar – vet aquí allò que fou essencialment el moviment francès de mai 1968, vet aquí *ja* la seva victòria” (Debord, 2006:917)²⁸³. El 25 de juny de 1968 a la sortida de la primera assemblea general de la Société de Réalisateurs de Films celebrada als locals de la Cinemathèque el President d'Honor de l'ens Robert Bresson declara “Hem aconseguit una gran victòria: som més de cent. Disposem d'una armada molt forta, car els altres ens necessiten mentre

que nosaltres no els necessitem a ells. Alguna cosa finalment comença” (Layerle, 2008:45)²⁸⁴. Per a Debord el Mai 68 suposa el despertar sobtat d'un subjecte individual i col·lectiu, la redescoberta de la història i la comunicació, la passió per la generalització i la unificació (Debord, 2006:918), “Si la crítica en actes de l'espectacle de la no-vida no ha estat encara la seva superació revolucionària, és que la tendència 'espontàniament consellista' de l'aixecament de maig ha estat per davant de pràcticament tots els mitjans concrets, entre els quals la seva consciència teòrica i organitzacional, que li haurien permès de traduir-se en poder, d'haver estat l'únic poder.” (Debord, 2006:919)²⁸⁵. Per a Bresson el Mai 68 suposa un punt d'inflexió, “Després de 1968, foc d'artifici dels efectes contradictoris del canvi d'època, el cinema de Robert Bresson no serà ja el mateix. Si bé és dubtable que hagués apreciat la major part dels modes de manifestació de la revolta del jovent, efectua a partir d'aquell moment, en els seus films, un doble gest polític: filmar el món contemporani (també a *Lancelot du Lac*, tant modern com els altres quatre darrers títols, igual que *Jeanne d'Arc* és del mateix temps que el *Journal* i *Balthazar*), prendre clarament posició contra les forces que dominen aquest món (aquelles contra les quals s'han adreçat els joves revoltats el Maig del 68)” (Frodon, 2008:65)²⁸⁶. El Mai 68 estableix per tant un punt clau de confluència entre les teories situacionistes de Debord i les teories del cinematògraf de Bresson. Però més enllà d'això, el Mai 68 suposa també un punt de connexió sense igual entre ambdós i el seu context social i cinematogràfic. Aquesta trobada, que es deu en bona part a un retrobament entre el medi social i el medi cinematogràfic que va molt més enllà dels treballs de Debord i Bresson, constitueix allò que hom anomena 'cinéma 68'.

Debord i Bresson culminen la seva trajectòria cinematogràfica entre finals dels 1970s i començament dels 1980s. En tres dècades, des de començament dels 1950's, la cinematografia i la societat franceses han viscut incommensurables transformacions. Algunes d'aquestes transformacions segueixen el camí que Debord i Bresson obstinadament s'esforcen a traçar, d'altres els donen l'esquena per complet, refermant-se en la via del cine i l'espectacle. En aquests contrastos, hom pot trobar alguns elements per a una crítica radical, sense renúncies, sense concessions, sense capitulacions, de la trajectòria del cine francès al llarg de la segona meitat del segle XX. En qualsevol cas, la cinematografia francesa moderna i contemporània en tant que camp d'estudi apareix encara com un terreny tant ampli que resulta imprescindible fixar unes coordenades més precises, a partir de les quals posar en relació les contribucions de Debord i Bresson. Resulta pràcticament impossible relacionar aquestes dues 'biofilmografies' amb les de tants altres cineastes i circumstàncies que comparteixen amb ells un context espai-temporal extremadament dilatat i complex pel que fa a l'àmbit cinematogràfic, cal llavors prendre com a referència un lloc i moments més concrets. Aquesta instantània, agafada a París l'any 1968, ha de permetre treballar amb un

ampli conglomerat de cineastes i fenòmens amb trajectòries altament riques i divergents, partint d'un nexa més concret i precís que la seva filiació a un camp d'estudi tant extens com el del cinema francès modern i contemporani (Frodon, 2008). Aquest nexa parteix doncs d'una proposició en certa manera axiomàtica, una proposició que es fonamenta en l'afinitat determinant de cinematografies extremadament dispars envers un fenomen tant concret com l'eclosió de les situacions cinematogràfiques en el marc del 'cinéma 68'.

Paris 1968

Per justificar el sorgiment d'una nova fenomenologia, que en aquest cas dona lloc també a una nova dicotomia o categoria d'anàlisi, hom pot recórrer des de la historiografia cinematogràfica a la recerca d'un mite o gesta fundacional. L'aparició de la 'situació cinematogràfica' pot emmarcar-se de forma general en l'estudi del cinema francès modern i contemporani, un terreny que no obstant resulta encara massa vast i ambigu, cal cercar un nou context on la nova fenomenologia i dicotomia puguin ser emplaçades coherentment en relació al seu projecte d'unificar el quotidià i el cinematogràfic, un context que alhora suposa un qüestionament del marc més general en el qual neixen. Durant els anys 1960s i 1970s, els treballs cinematogràfics de Debord i Bresson assoleixen el seu màxim ressò dins la cinematografia francesa i internacional, durant aquest període els films són projectats i coneguts com mai, alhora molts cineastes semblen tenir-los especialment presents a l'hora de concebre els seus films, tant si comencen a fer films com si cerquen una manera diferent de fer-los. Aquests són també els anys de màxima proximitat entre els treballs cinematogràfics de Debord i Bresson, una afinitat que troba el seu principal punt de tangència a París el 1968. La revolta estudiantil i posteriorment social de Mai 68 suposa un xoc sense precedents en la França contemporània, no només a nivell d'estat i capital, sinó també d'estructures sindicals-obreres i universitàries-culturals. En aquest context, la pugna pel control de la Cinemathèque Française de començament de 1968, amb l'agressiva intervenció estatal orientada a rellevar de les seves funcions Henri Langlois i el seu equip, actua com a detonant en la presa de posició del món cultural i cinematogràfic, i més concretament en el posterior boicot al Festival de Cannes i el sorgiment dels États Généraux du Cinéma. De tot aquest desori, que encara avui marca certes facetes del cine, sorgeix una crisi de les imatges que provoca un solc en la història del cine, una seqüència d'esdeveniments que, vistos des de la perspectiva actual, configuren una proposta de nou començament, tant des del punt de vista polític com artístic, des d'allò què hom ha anomenat 'cinéma 68'²⁸⁷. El 'cinéma 68' és en certa manera la gran disjuntiva pel cine francès després de l'auge

del cinema d'autor. Es tracta a més d'una gran oportunitat històrica pel retrobament entre la Nouvelle Vague i la Rive Gauche, entre cine art i cine política, entre el cinematogràfic i el quotidià. Aquesta temptativa de repensar el social i el cinematogràfic conjuntament, per traçar rutes alternatives, per emprendre camins diferents, constitueix llavors un marc històric de referència per revisar críticament tot allò que esdevé o no esdevé després pel cinema francès modern i contemporani. Certament el fet de vincular els treballs de Debord i Bresson al moviment cinematogràfic de 1968 comporta un risc, inherent a tot exercici de contextualització de films o autors, a tot intent de canalitzar les seves contribucions dins el flux de determinismes històrics o geogràfics. Resulta difícil mirar de ressituar unes aportacions tant estudiades en un camp de recerca immensament extens i treballat com és el del cinema francès modern i contemporani, un camp amb una gènesi i derives àmpliament investigades que, per la seva magnitud, dificulta extremadament la tasca d'acotar. Debord i Bresson comencen de fet a fer films a la dècada dels 1940s i 1950s, i acaben a finals dels 1970s o inicis dels 1980s, tanmateix el fet de referir-se al 'cinéma 68' permet desplegar una sèrie de constel·lacions d'autors i films molt diferents entre sí, i tal vegada també respecte a Debord o Bresson, en qualsevol cas vinculades a les transformacions del cinema francès modern i contemporani, i alhora a un llarg procés històric que troba el seu màxim grau de densificació el Mai 68. Prendre el 'cinéma 68' com a punt de referència concret, permet llavors tenir unes coordenades precises, uns punts de referència clars tant pel que fa al polític-social com a l'artístic-cultural, per tal de començar a traçar constel·lacions en les quals Debord i Bresson adquireixen gradualment un paper cada cop més central. El Mai 68 és un fenomen que cristal·litza com cap altre les transformacions socials i cinematogràfiques de tota una era, la seva influència en Debord i Bresson com en tants altres cineastes francesos de la modernitat i contemporaneïtat és a hores d'ara inqüestionable, cal però estudiar més a fons el seu paper en la unificació del cinematogràfic i el quotidià.

Foragitar els espectadors que com a objectes mercaderia completament dispersats i atomitzats són teledirigits per forces i autoritats difuses que trenquen la unitat de qualsevol experiència viscuda-social-cinematogràfica; plantar cara al creixent control sobre tots i cadascun dels aspectes d'unes vides quotidianes permanentment sotmeses a la indefensió i alineació producte dels totalitarismes de la societat de l'espectacle; promoure la inversió d'un sistema hegemònic que busca recuperar l'esperit inconformista de qualsevol revolta i els usos potencials de qualsevol avenç en el camp de la imatge i el so per tal de barrar vies alternatives i reconduir-ho tot vers el regne omnipresent del cine spectacle... Les discussions sobre Mai 68 esdevenen més i més complexes any rere any. Les celebracions del quaranta aniversari han tret a la llum tal quantitat i varietat de

fonts, que a hores d'ara és virtualment impossible arribar a opinions comunes sobre la significació d'aquesta onada insurreccional. Aquest breu període brinda tanmateix oportunitats excepcionals d'estudiar conjuntament les transformacions en els medis cinematogràfic i social. Òbviament el temps fa difícil discernir clarament quins varen ser els canvis en la vida quotidiana i la creació de films que aquesta agitada època comportà, el procés va desencadenar-se en diversos països alhora i les transformacions no poden ésser atribuïdes a un únic factor convulsiu. De tota manera, val la pena dedicar un temps a examinar novament aquest aixecament espontani que sintetitza com cap altre els fenòmens cinematogràfics i socials de tota una era. Cal seguir el traç dels moviments socials i cinematogràfics emergents de Mai 68, veure les propostes de canvi en un i altre medi, i posar en relació diferents aproximacions a un esdeveniment que en certa manera interromp, disturba o modifica el curs de la història, el progrés, la civilització, la societat, i al mateix temps l'art, la cultura, l'estètica, el cine... Mai 68 és el context de trobada entre la situació i el cinematògraf, dues propostes que a partir de llavors caminen juntes amb objectius compartits. Per veure d'on sorgeix i cap on apunta la situació cinematogràfica, resulta imprescindible estudiar en detall què va succeir el 1968 a França, tant des del punt de vista social com cinematogràfic, i veure tot seguit quins són els diferents plantejaments cinematogràfics que en sorgeixen, les diferents maneres d'observar les reminiscències del Mai 68 en tant que escrutini d'esdeveniments disruptius, tant en el camp quotidià com cinematogràfic.

Mai 68 social ²⁸⁸

El precedent immediat de la revolta social de Mai 68 pot situar-se a començament de 1968 a Nanterre, universitat recentment apareguda als suburbis perifèrics de París amb aires de modernitat i progressisme, on l'agitació estudiantil experimenta un salt qualitatiu a partir de gener, arran de successives topades amb les autoritats universitàries i policials (Amorós 2008:117-140). A començament de febrer simpatitzants de la Internacional Situacionista provinents de Nanterre adopten el nom 'Enragés', en honor als descamisats més exaltats de la Revolució Francesa, al temps que una sèrie de grupuscles anarquistes intenten trobar un denominador comú entorn el qual coordinar-se. La conjuntura no és del tot favorable, el moviment anarquista francès reproduceix les profundes divisions i confrontacions entre tendències evidenciades en el Congrés de Bordeux de 1967, reflex de la necessitat d'una renovació crítica de l'anarquisme que permeti desprendre's de tota connotació ideològica-doctrinària per donar peu a una veritable actualització la lluita de classes. Finalment la proposta unitària es materialitza en el Moviment 22 de Març, aquell dia de 1968 a

Nanterre s'ocupa la Torre Administrativa de la Universitat i neix un dels principals elements dinamitzadors de Maig del 68. L'acció sorgeix espontàniament arran de la detenció dos dies abans de diversos estudiants participants d'una manifestació antiimperialista organitzada pels comitès Vietnam Nacional, i desencadena en un debat entre diferents tendències ideològiques que resulta en l'elaboració d'un manifest que serveix com a document fundacional per a un ampli moviment estudiantil aglutinat bàsicament amb l'objectiu de respondre a la repressió. Dins el Moviment 22M una de les figures més destacades és sens dubte Daniel Cohn-Bendit, qui ha assolit certa notorietat mediàtica en contestar '¡Heil Hitler!' al ministre Missoffe, quelcom que gairebé li costa l'expulsió de la facultat i de retruc del país per no tenir nacionalitat francesa, en pocs mesos guanya protagonisme en els debats del 22 de Març fins esdevenir una de les cares més cèlebres de la revolta estudiantil. Segons Lefebvre (1983:116-118), l'origen del conflicte que duu a la creació del Moviment 22M pot situar-se en la intenció de l'administració universitària d'elaborar llistes negres on figurin els estudiants políticament més subversius, en aquell moment a Nanterre hi ha un petit grupuscle de 'rabiosos' que en col·laboració amb Lefebvre posa en marxa un moviment al qual ràpidament s'uneixen els situacionistes de Nanterre i molts altres, en menys de dos mesos l'aixecament estudiantil s'estén enormement fins que gràcies a una providencial intervenció de Daniel Cohn-Bendit el 13 de maig esclata en vaga general. Aquesta versió dels fets contradiu de ple la dels 'Enragés' (Amorós, 2008:117-140), qui sostenen que la figura de Cohn-Bendit provinent del grupuscle anarquista Noir et Rouge ve a representar un posicionament centrat entre sectors més moderats preocupats sobretot per qüestions de sindicalisme estudiantil i d'altres més radicals crítics amb la pròpia condició d'estudiant i favorables a una lluita social revolucionària, cap d'aquests corrents però estaria disposat a assumir les posicions antiestudiantils i antiuniversitàries dels 'enragés', marcades per la pràctica incessant de l'escàndol i el vandalisme, i contràries a qualsevol recuperació per part de la universitat i en especial dels seus membres aparentment més avançats com el propi Lefebvre.

A la vista d'aquests antecedents, el dimecres 1 de maig de 1968 unes poques desenes de joves anarquistes entre els quals Cohn-Bendit acudeixen amb banderes i fulletons a la tradicional manifestació sindical, el servei d'ordre de la CGT no triga en confiscar-los el material i expulsar-los de la manifestació en un dur enfrontament que en breu serviria per constatar el gir ràpid i rotund que provoquen els esdeveniments subsegüents (Ibáñez, 2008). El 2 de maig es celebra una jornada "anti-imperialista" a la Universitat de Nanterre, davant l'amenaça d'un atac feixista els estudiants s'atrinxeren al recinte i el degà ordena el tancament de la universitat, en protesta contra el tancament i les mesures disciplinàries envers vuit estudiants hi ha una crida a concentrar-se el dia següent al

pati de la Sorbona. El 3 de maig entre 300 i 400 estudiants ocupen el pati de la Sorbona, sobre les 17h a petició del rector apareixen nombroses furgonetes d'antidisturbis on són carregats els estudiants, les estudiants són obligades a abandonar el recinte i juntament amb altres joves i vianants comencen a increpar la policia, els enfrontaments s'endureixen i prolonguen per unes quatre hores resultant en 600 detencions, el rector comunica el tancament indefinit de la Sorbona, sindicats d'estudiants i professors criden a la vaga general indefinida a l'ensenyament superior, diverses entitats juvenils i estudiantils convoquen una manifestació pel dilluns següent a les 18'30h. El 6 de maig a les 9h del matí Daniel Cohn-Bendit i set estudiants més de Nanterre compareixen davant el consell de disciplina a la Sorbona, el judici és aplaçat entretant que milers d'estudiants es manifesten al carrer, la manifestació creix i es produeixen violents enfrontaments fins l'hora d'acudir a la gran manifestació de les 18'30h, des d'allà uns deu mil manifestants sense banderes de cap organització marxen vers la Sorbona, el trajecte és interromput per la policia i els enfrontaments es prolonguen fins passada la 1h de la matinada amb el resultat d'uns 800 ferits i 400 detinguts, la vaga general ha estat secundada en massa a universitats arreu de França i ara el moviment es propaga als instituts i als barris. El 7 de maig a la tarda una manifestació d'entre trenta i cinquanta mil persones marxa durant gairebé sis hores pels Camps Elisis i altres grans avingudes de París. El 8 de maig hi ha un míting intersindical, una petita manifestació de la UNEF amb SNES-sup, i negociacions per pactar el retorn a la normalitat, s'acorda la fi del moviment de Maig i el sacrifici dels detinguts estrangers però el moviment 22M es nega a acceptar-ho i convoca una gran manifestació pel divendres a les 18'30h. El 9 de maig hi ha una gran assentada al Barri Llatí, debats al Boulevard Saint Michel i als voltants de la Sorbona, a la nit un míting convocat per la JCR s'obre a tot el moviment i serveix per estendre la convocatòria de l'endemà, que finalment també subscriuen la UNEF i l'SNES-sup. El 10 de maig una manifestació d'unes trenta mil persones recorre els voltants de la Sorbona i ocupa el Barri Llatí esperant que les autoritats cedeixin, s'aixequen barricades i es prepara la confrontació, l'assalt de la policia es produeix cap a les dues de la matinada i es prolonga més de tres hores, el balanç és d'uns 400 ferits i 500 detinguts. El dia 11 de maig de matinada el Barri Llatí es lleva arrasat, el conjunt dels sindicats convoquen pel dilluns 13 de maig una vaga general i una gran manifestació, a la nit el ministre Georges Pompidou compareix a televisió per anunciar la reobertura de la Sorbona i l'acceptació dels tres punts exigits pels estudiants: alliberament de tots els estudiants detinguts, sortida de la policia de tots els recintes universitaris, i reobertura de totes les facultats. El 12 de maig hi ha una llarga assemblea del moviment 22M per preparar l'estratègia per l'endemà, a la tarda un grup d'estudiants ocupa la facultat de Censier per dur a terme una assemblea general permanent i oberta sota els mateixos principis d'auto-organització i democràcia directa. El 13 de maig la gran manifestació d'entre cinc-centes i vuit-centes mil

persones desborda els sindicats, a la nit s'ocupa la Sorbona i s'organitzen diversos Comitès, malgrat el seguiment de la vaga general no ha estat massiu, mica en mica la revolta s'estén al moviment obrer i el conjunt de la societat. El 14 de maig la Sorbona viu una intensa jornada d'activitats i agitació, en aquest clima arriba la notícia que prop de Nantes la fàbrica de Sud Aviation d'uns dos mil treballadors ha estat ocupada i el director segrestat pels treballadors. El 15 de maig s'ocupa la facultat de belles arts i comença la producció dels cèlebres cartells de serigrafia, també s'ocupen el teatre Odeon i la fàbrica de Renault a Cleon, prop de Rouen, els treballadors han segrestat el director i alguns es desplacen en delegacions vers altres fàbriques de Renault, el conflicte ha canviat de dimensions i es generalitza la sensació de viure una revolució. El 16 de maig la vaga s'estén als transports, una gran manifestació surt dels estudis de ràdio i televisió ORTF en protesta contra la política informativa, s'ocupen les fàbriques Renault-Flins i Renault-Billancourt. El 17 de maig una marxa estudiantil es dirigeix a Renault-Billancourt, allà la CGT posa obstacles perquè estudiants i treballadors dialoguin i confraternitzin, a la nit es compatibilitza prop de mig milió de treballadors en vaga, l'endemà son dos milions. El 18 de maig França resta pràcticament paraltzada, els estudiants s'organitzen per ajudar els vaguistes, s'estableixen poders i circuits paral·lels. El 19 de maig hi ha la primera assemblea general de Comitès d'Acció, amb uns cent cinquanta comitès i uns dos cents delegats, a la nit De Gaulle fa la cèlebre declaració en favor de la reforma però en contra la 'chienlit' (confusió, caos, desordre, anarquia...). El 20 de maig la vaga general és secundada per uns sis milions de treballadors, delegacions d'estudiants parisencs es desplacen per França per informar i agitar, l'objectiu és transformar les vagues passives en actives i retornar als treballadors la gestió de la vaga per sobre de qualsevol forma de burocràcia sindical. El 21 de maig es fa palesa l'escassetat d'alguns productes, hi ha cues a les benzineres i a París no es recullen les escombraries. El 22 de maig la moció de censura presentada per l'esquerra al Parlament és rebutjada, es tanquen les benzineres, s'anuncia l'amnistia pels manifestants detinguts, però també s'anuncia la prohibició de retornar a França per Cohn-Bendit, qui ha acudit a Alemanya per secundar un acte de protesta, una gran manifestació espontània recorre els carrers de París. El 23 de maig es prohibeix a les emissores de ràdio transmetre en directe les manifestacions. El 24 de maig una manifestació en suport a Cohn-Bendit aplega unes cinquanta mil persones, la manifestació parteix de diferents punts per confluïr a la Gare de Lyon, on la policia barra el pas i comencen durs enfrontaments, s'intenta assaltar una armeria, s'incendia la Borsa, s'assalten algunes comissaries i s'aixequen barricades al Barri Llatí, la refrega es prolonga tota la nit amb el resultat d'uns 800 detinguts i centenars de ferits, a Lyon un policia mor, les ràdios ja no informen en directe i el discurs de De Gaulle anuncia la convocatòria d'un referèndum. El 25 de maig la ORTF es posa finalment en vaga i comencen les negociacions entre les centrals sindicals i el govern sota la presidència de Pompidou, d'altra banda

es crea el “Comité de Liaison Étudiants Ouvriers Paysans” per mirar de posar en marxa un circuit d'abastiment directe entre camperols i vaguistes. El 26 de maig hi ha un míting a la Citée Universitaire on el Moviment 22 de Març critica la UNEF. El 27 de maig al matí es signen els acords de Grenelle, a la tarda es fa el míting de Charlety al qual assisteixen unes cinquanta mil persones. El 28 de maig dimiteix el ministre d'educació Alain Peyrefitte, Cohn-Bendit qui ha tornat clandestinament d'Alemanya reapareix al gran amfiteatre de la Sorbona al vespre i dona una conferència de premsa a mitjanit, convocant-ne una altra per l'endemà. El 29 de maig Cohn-Bendit no es presenta a la conferència de premsa, a la qual acudeixen altres membres del 22M en un intent de contrarestar la personalització del lideratge mediàtic, De Gaulle resta desaparegut fins que a mitja tarda reapareix a la seva residència de Colombey, la CGT convoca un gran manifestació a la qual assisteixen centenars de milers de treballadors. El 30 de maig De Gaulle fa un discurs en què convoca eleccions i dissol l'Assemblea Nacional, als Camps Elisis s'apleguen prop d'un milió de persones per donar suport al General. El divendres 31 de maig es torna a distribuir benzina per tal que la gent marxi en massa de cap de setmana. El dia 1 de juny la UNEF convoca una manifestació en resposta a De Gaulle, hi acudeixen unes trenta mil persones que travessen el Barri Llatí. El 2 de juny hi ha l'Assemblea General dels Comitès d'Acció a la Sorbona, les diferències entre tendències s'aguditzen, els dies següents s'acaben moltes vagues i s'estén el retorn al treball. El 6 de juny Renault-Flins desperta sota ocupació policial, l'endemà es produeixen durs enfrontaments entre policia i treballadors, les topades es multipliquen per tota la zona. Els dies 8 i 9 de juny membres del 22M i altres grupuscles militants es desplacen en cotxe a Flins per parlar amb els treballadors i preparar la resistència, alguns son detinguts en el trajecte. El dilluns 10 de juny de matinada un centenar de militants es concentren prop de Flins, allà els ‘gardes mobiles’ els fan pujar a autocars per dur-los a una esplanada, identificar-los i detenir els estrangers. El dia 11 de juny hi ha violents enfrontaments a París, dos treballadors de Peugeot moren a Montbelliard. El 12 de juny es dissolen onze organitzacions d'esquerres, entre les quals el Moviment 22 de Març i la JCR. El 13 de juny el Comitè d'Ocupació de la Sorbona fa fora els “Katangais”, joves violents dels suburbis encarregats de la seguretat qui abandonen el recinte l'endemà de matinada. El 14 de juny la policia evacua l'Odeon. El 15 de juny unes cinc mil persones acudeixen a l'enterrament de Gilles Tautin, jove estudiant mort el 10 de juny als enfrontaments de Flins. El 16 de juny la policia “neteja” la Sorbona i esborra les inscripcions. El 23 de juny es fa la primera volta de les eleccions legislatives. El 27 de juny la policia desallotja Belles Arts. El 30 de juny es fa la segona volta de les eleccions, amb el resultat d'una ampla majoria del gaullista UDR. El 12 de juliol acaba la vaga de la ORTF, fet que en cert sentit es pot considerar posa punt i final al Mai 68, revolta social que tanmateix inspira forces rèpliques en la dècada següent.

Dins l'àmbit cinematogràfic, el precedent immediat del Mai 68 pot situar-se en l'afer Langlois. El divendres 9 de febrer al Consell d'Administració de la Cinémathèque Française es fa pública la decisió de rellevar dels seus càrrecs Henri Langlois i altres membres de l'equip directiu i la presidència de la Cinémathèque, la maniobra orquestrada des del Centre National de la Cinématographie (CNC) obeeix a l'afany de l'Estat per controlar l'ens. Langlois (1914-1977) és juntament amb G. Franju cofundador de la Cinémathèque Française, també n'és l'ànima i el cos, “un drac que vetlla pels tresors cinematogràfics” segons el defineix Cocteau, salvador de desenes de milers de films francesos i estrangers, com també de guions, llibres, revistes, manuscrits, vestuaris, etc.; el projecte de Langlois concep la Cinémathèque com un museu proveït d'una sala de projeccions on poder iniciar les masses i, simultàniament, satisfer el centenar de persones que s'interessen apassionadament pel patrimoni cinematogràfic, al mateix temps veu l'espai com una biblioteca on dipositar còpies en 16 mm de tots els films pel visionat (Sadoul, 1984:163). El mateix dia que es dona a conèixer la notícia del cessament comença gestar-se una guerra de posicions (Comoli, 1968). El 10 de febrer, en poques hores, una quarantena de cineastes s'organitzen per boicotejar una Cinémathèque sense Langlois, tot prohibint-hi l'exhibició dels seus films, cara endins forgen un front comú sense precedents i cara enfora estenen la consigna arreu del món. El 12 de febrer a partir de les sis de la tarda unes tres-centes persones es manifesten davant la Cinémathèque de la rue d'Ulm, pengen pancartes de l'edifici, reparteixen fulletons i formen piquets per impedir que la gent entri a les sessions. El 13 de febrer els treballadors acomiadats es manifesten i apareixen pintades al Museu del Cine i el CNC, les dues sales de la Cinémathèque romanen tancades. El 14 de febrer una manifestació convocada a Trocadéro pels 'Enfants de la Cinémathèque' reuneix unes tres mil persones, la policia carrega contra cineastes, actors i intel·lectuals, provocant un escàndol majoritàriament ignorat per la premsa francesa. El 16 de febrer es fa una conferència de premsa per parlar dels successos, hi acudeixen cinc televisions estrangeres, tres cents periodistes i vint cineastes. Amb 'l'afer Langlois' l'estat ha procurat assegurar-se les condicions de gestió de la Cinémathèque, tot apartant del càrrec el seu màxim responsable per negar-se aquest a comunicar per avançat de quins films es faran tiratges o quins seran transposats a suports de seguretat, aquesta maniobra entorn el temple de la Nouvelle Vague és vista com la profanació d'un santuari i, després de setmanes de mobilitzacions i negociacions, l'abril s'arriba a una solució de compromís que manté l'ens com una associació independent però alhora contempla la creació d'uns 'Archives du Film' que

a partir de llavors i sota supervisió estatal assumiran les tasques de conservació dels films (Leglise, 1977:26-27). El 20 d'abril l'estat anuncia mitjançant un comunicat que suprimeix totes les subvencions a la Cinémathèque. El 22 d'abril en assemblea general extraordinària s'acorda el retorn de Langlois i la marxa de tots els representants de l'estat d'una associació que, després de trenta tres anys d'història, busca continuar defensant la seva radical independència. L'Afer Langlois ha suposat una greu crisi en les relacions entre estat i cinema, evidenciant la necessitat d'una reforma o fins i tot una revolució dins l'àmbit cinematogràfic. Els mecanismes repressius desplegats s'han girat en contra del propi estat, en una seqüència equiparable a la que es dona paral·lelament entorn el Moviment 22 de Març, en l'àmbit estudiantil però les conseqüències son molt més àmplies i virulentes, en un esclat que desemboca en la gran manifestació del dilluns 13 de maig per estendre's al conjunt del moviment obrer.

Ja en ple Mai 68, el dia 15 els alumnes de l'Ecole Nationale de Photographie et de Cinématographie (ENPC) ocupen la seu de Vaugirard. El 16 de maig els locals de Vaugirard esdevenen quarter general d'informació sobre cine. El 17 de maig els alumnes de l'IDHEC ocupen la seu de la institució i comencen una vaga activa que posa tots els mitjans de l'escola a disposició de les lluites, aquell mateix dia a Vaugirard una massiva reunió d'informació i acció de gent del cinema es converteix en l'assemblea general d'allò que a les poques hores és batejat com États Généraux du Cinéma Français: es convoca una vaga dels treballadors del film que comporta la interrupció del rodatge d'un film d'Oury, i s'envia una moció al Festival de Cannes que el dia següent es tradueix en una crida, per part dels membres del jurat i altres cineastes encapçalats per Truffaut i Godard, que insta autors i crítics a suspendre el Festival (De Baecque, 2008:250-254). El 18 de maig es creen comissions i s'aprova una moció en favor de la vaga indefinida, a Cannes es força la suspensió del Festival mitjançant l'ocupació de la Sala Gran i la interrupció de les projeccions, la moció aprovada diu literalment 'Nosaltres, cineastes (autors, tècnics, obrers, estudiants i crítics), estem en vaga indefinida per denunciar i destruir les estructures reaccionàries d'un cinema esdevingut mercaderia. No cessarem la nostra lluita fins que siguem responsables i gestors de la nostra professió' (Layerle, 2008)²⁹⁰. El 19 de maig el sindicat de tècnics, els realitzadors de la ORTF, i els estudiants de l'Idhec i Vaugirard, convoquen una vaga indefinida amb ocupació de llocs de treball, els États Généraux demostren la seva solidaritat amb la creació de grups de militants per estendre la vaga a les sales de projecció. El 20 de maig es crea una Comissió de Derogació per autoritzar el rodatge de films relacionats amb els moviments d'estudiants i treballadors o bé de protesta contra la guerra del Vietnam, els films no poden anar signats. El 21 de maig els États Généraux decideixen abolir les estructures reaccionàries del CNC i crear-ne de

noves, la decisió no té gaires repercussions reals tot i que enceta un procés de reflexió per elaborar un nou règim del cinema que durant els quinze dies següents aplega més de mil cinc-cents professionals i estudiants reunits per discutir en diferents comissions els diversos projectes de renovació del cinema francès. En aquest període de temps les assemblees del États Généraux manifesten una sèrie de problemes insalvables que provenen del seu propi desenvolupament, d'una banda hi ha la manca de condicions favorables a la discussió i el diàleg: la gent s'aplega dreta als passadissos i arreu, els crits i les ovacions es succeeixen, el micròfon i la megafonia obstaculitzen el diàleg, el fum, la disposició dels assistents entorn una mesa i un president, etc.; d'altra banda hi ha una diversitat irreconciliable: diferències socials i polítiques, diferències en quant a objectius, jerarquies, problemes inherents al joc democràtic de la representativitat, etc. (Lapoujade, 1968). Els dies 26 i 28 de maig es duen a terme les dues primeres assemblees generals, on es presenten dinou projectes quatre dels quals són retinguts per analitzar a fons; el primer d'aquests projectes es titula 'La línia general' i tracta el problema del finançament i del tractament del cinema com una mercaderia destinada a l'obtenció de beneficis, la proposta consisteix en crear una economia autogestionada en base a sis unitats de producció sustentades per una xarxa pública de sales on els salaris es reparteixin de forma igualitària entre tots els professionals de la cadena i que funcioni sota la supervisió dels États Généraux, òrgan de representació directa ja que tot professional hi té accés; entre els altres tres projectes aprovats n'hi ha un de caràcter tècnic impulsat per sindicats de tècnics de la CGT, i dues variacions del projecte 'Línia General', una de caràcter descentralitzat 'titista' i l'altra de caire anarco-sindicalista. El 5 de juny hi ha la tercera assemblea general, consagrada a la lectura, crítica i aprovació d'un text de síntesi; ràpidament l'acord entre les diferents tendències es revela impossible, per compensar això finalment s'aprova una curta 'Moció Final' en sis punts que en poques setmanes queda definitivament enterrada (De Baecque, 2008:250-254). El 7 de juny el diari Le Monde publica els sis punts de la moció de la 'Moció Final': destrucció dels monopolis, autogestió, creació de grups de producció autogestionats, abolició de la censura, integració de l'ensenyament audiovisual dins l'ensenyament general, unió total de la televisió i el cinema (Leglise, 1977:28). El 14 de juny es crea la Société des Réalistes de Films (SRF), ens que es proposa "agrupar els realitzadors de cinema amb l'objectiu de defensar les llibertats artístiques, morals, professionals i econòmiques, de la creació i participar a l'elaboració de noves estructures del cinema francès"; a nivell organitzatiu l'ens recull la tònica constant d'agitació que sacseja el terreny cinematogràfic des de començament 1968, de l'afer Langlois a la clausura del Festival de Cannes passant pels debats dels États Généraux du Cinéma, i sens dubte el paper dinamitzador i determinant dels nous realitzadors, reunits durant la revolta al sí de l'anomenat 'Group 68' (*Ibid.*). El declivi dels États Généraux es fa evident a partir de la seva constitució en associació, paral·lelament

la SRF abandona progressivament les seves proclames més radicals envers la submissió del cinema als poders mercantils i estatals, herència directa dels États Généraux, per centrar-se amb els pas dels anys en una important i constant tasca a l'hora de vetllar per transformar gradualment les estructures del cinema francès, multiplicar les societats de realitzadors a diferents països, i promoure arreu el cinema d'autor, amb espais específics on aquest tingui cabuda i reconeixement com ara la Quinzaine de Réalitateurs del Festival de Cannes, sorgida tot just un any després de la prematura clausura de l'edició de 1968 del Festival. El 25 de juny als locals de la Cinemathèque té lloc la primera assemblea general de la SRF, que té com a President d'Honor Robert Bresson.

Cròniques directes

Hi ha moltes formes possibles d'explicar Mai 68 amb imatges i sons. Una pot consistir per exemple en recopilar àudios i vídeos de la ocupacions d'universitats i fàbriques, les lluites contra la policia, les manifestacions d'estudiants i obrers, les assemblees multitudinàries, els combats a les barricades, les vagues salvatges, la censura informativa, els disturbis generalitzats, els discursos institucionals, els retorns forçats, la repressió policial, les eleccions legislatives, la prevalença de la calma. Una altra possibilitat, més centrada en l'aproximació fenomenològica a l'àmbit cinematogràfic, prendria en compte l'afer Langlois i la crisi de la Cinemathèque Française, els États Généraux du Cinéma, la interrupció del Festival de Cannes, les vagues sectorials, les col·lisions d'estructures, els cineastes militants, les assemblees generals, la creació de la Société des Réalitateurs de Films, el retorn a un cert equilibri.

Un dels grans intents d'establir una crònica cinematogràfica del Mai 68 sorgeix del projecte d'elaborar un film de síntesi dels esdeveniments, d'estil cinema directe, capaç de proporcionar una monitorització no mediada dels processos que tenen lloc a la base (Klein, 1993). Aquest projecte, originalment concebut en el marc dels États Généraux du Cinéma, implica la creació de diferents equips de rodatge, distribuïts en àmbits fabrils, rurals, urbans, organitzacionals, etc. La pel·lícula i els materials són en aquell moment relativament fàcils d'adquirir, els productors estan persuadits que les estructures cinematogràfiques franceses han sofert un gir irreversible, al qual necessàriament s'han d'adaptar. Les llaunes de material filmat són dutes a l'estranger per tal de ser desenvolupades clandestinament, això resulta en una pèrdua significativa de material. Finalment, el film *Grands soirs et petits matins* (William Klein, 1978), títol ocasionalment connotat amb fórmules com *Mai-68 par lui-même* o *Extraits d'un film qui aurait dû exister*, roman el principal producte

d'aquesta empresa col·lectiva. El 1968 Klein ve de presentar un calorós i sofisticat document-ficció sobre el món de la moda titulat *Who are you, Polly Maggoo?* (1966), a partir del qual s'ha desplaçat vers un cinema més pròpiament militant, amb el muntatge de les manifestacions anti-guerra als Estats Units per a *Loin du Vietnam* (1967), i una paròdia dels super-herois nord-americans titulada *Mister Freedom* (1968), treball que li brinda la oportunitat de filmar els esdeveniments de París com un episodi final pel seu llargmetratge. En els anys posteriors al Mai 68 Klein segueix en la línia del cinema militant, amb films com *Muhammad Ali: The Greatest* (1969), *Eldridge Cleaver*, *Black Panther* (1970), *Festival Panafricain d'Alger* (1971), i *Le Couple Témoin* (1977), fins reprendre les imatges enregistrades deu anys abans per completar *Grands Soirs, Petits Matins* (1978). El metratge original, enregistrat principalment als carrers del Quartier Latin durant Mai 68, ofereix una visió directa de l'atmosfera de manifestacions i debats públics que es dona sota circumstàncies molt específiques. Es tracta d'una evidència excepcional, elaborada amb un component important d'improvisació, corrents d'una banda a l'altra d'una ciutat sense cotxes ni embussos, gaudint d'un silenci i un bon temps inusuals. El muntatge no és concebut sota el propòsit d'explicar la història ideològica del Mai 68, sinó més aviat de preguntar la gent, capturar les seves interminables discussions, sorgides d'una necessitat sobtada d'escoltar-se els uns als altres, expressant-se d'una manera que llevat de reserves molt puntuals emana de forma extremadament lliure. El film resultant és doncs una oda a la paraula i la celebració, que hauria d'haver tingut un altre final, un final que Klein va presenciar però no va poder registrar amb el seu equip, el moment extremadament cinematogràfic quan es despenen les banderes del terrat de l'Odeon. Aquell gest, durant el dia de l'evacuació del recinte, simbolitza no només la fi de l'ocupació del recinte, sinó també un canvi a més gran escala, que desapareix tot d'una sense deixar el menor rastre filmat.

A banda del cèlebre projecte de Klein, vinculat a una gran estructura centralitzada, hi ha també in comptables empreses de contrainformació de menor envergadura, amb una vida relativament autònoma, també orientades a la monitorització dels esdeveniments des de la base. En aquesta línia, un seguit de fonts directes i sovint anònimes, compren una llarga tira imaginària de metratge, composta de dotzenes de petites peces, enregistrades amb càmeres privades, entre les quals sovint destaquen les agrupades entorn el projecte dels *Cinétracts*. En el context de lluites del Mai 68, sota una política de clandestinitat, diversos directors amateurs i professionals (Marker, Godard, Resnais, etc.) elaboren i distribueixen unes cinquanta peces de contrainformació, d'uns tres minuts de durada, en 16 mm blanc i negre, majoritàriament mudes i no signades. El projecte dels pamflets cinematogràfics cerca doncs un equivalent dels cartells i pintades que inunden els carrers, tot oferint una visió independent, àgil, polièdrica, experimental, parcial, del Mai 68. L'empresa

podria complementar-se amb dotzenes d'altres films provinents d'arxius personals o institucionals, si es té en compte que la proposta inicial era justament encoratjar qualsevol persona potencialment interessada a contribuir a aquesta gran obra col·lectiva d'agitació i propaganda. Una intenció similar de desenvolupar petites peces contra-informatives, pot trobar-se també darrera la llarga llista de films concebuts i executats en el marc de l'experiència autogestionària del Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC). Entre el 17 de maig i el 10 de juliol, el recinte de la institució roman ocupat i una vaga activa posa en ús tots els mitjans tècnics de l'escola, al temps que defineix els grans principis per a un funcionament autogestionari a llarg termini (AG Elèves IDHEC, 1968). D'aquesta experiència sorgeixen uns vint *Cinétracts* i quaranta films, gairebé tots en 16 mm blanc i negre, de durades molt diferents, entre els quals destaca *La reprise du travail aux usines Wonder* (Willemont, 1968). Aquest film, un pla seqüència de deu minuts enregistrat el 10 de juny a Saint-Ouen, durant el retorn de les treballadores d'una fàbrica de piles, serveix tres dècades després com a leitmotiv de *Reprise* (LeRoux, 1996), un documental d'investigació estructurat sota el pretext de retrobar els personatges implicats en aquesta represa forçada del treball just després de Mai 68. En el domini pròpiament cinematogràfic, el testimoni més complet dels successos del Festival de Cannes de 1968 es troba en un document de vint-i-dos minuts de la televisió belga titulat *Cannes 68* (Sasson, 1968), el film descriu a fons la presa de posicions dels cineastes i crítics reunits a Cannes en el moment en què el Mai 68 tot just comença. Les *Actualités Françaises*, les *Actualités* dels grups Gaumont i Pathé, noticiaris projectats a les sales de cinema abans de cada sessió, ofereixen encara la oportunitat de recopilar gran quantitat de metratge sobre els successos. Els noticiaris, butlletins i magazins de la Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), que en poc temps suplanten definitivament els de les sales de cinema, retransmeten pels receptors televisius massivament distribuïts a les llars una altra versió, majoritàriament en blanc i negre, del que esdevé als carrers. En tots els casos, el rol dels reporters és dut a terme amb cada cop menys intensitat i cada cop més obstacles, dia rere dia, degut tant a les limitacions tècniques relacionades amb el color i l'enregistrament de so directe, com als problemes acumulats derivats de la censura, el setge policial, les vagues, el veto a les emissions en directe, les limitacions pels noticiaris, les dimissions al Ministeri d'Informació, l'ocupació militar de pràcticament totes les estacions, la substitució forçosa de la majoria dels vaguistes, la supressió de determinats magazins com Zoom, Caméra III, Tel quel, Séance tenante... (Gonnard, 2008).

Aquests testimonis directes son especialment dissenyats per oferir diverses versions audiovisuals de l'esdeveniment. El principal llibre de referència al respecte és a hores d'ara *Caméras en lutte en Mai 68* (Sébastien Layerle, 2008), producte de diversos anys de recerca

exhaustiva, documentació, entrevistes, consultes a arxius. L'objectiu del volum és elaborar un catàleg analític de films militants sobre Mai 68, amb un seguiment que comprèn tant la fase de rodatge com el muntatge i difusió, a banda d'això ofereix una crònica inèdita sobre els esdeveniments, i diversos documents i referències rellevants, així com un vast inventari de films produïts pels États Généraux du Cinéma Français, Comitès de Grève et d'Occupation, grups i col·lectius militants, partits i sindicats, i altres agents tant professionals com no professionals (Layerle, 2008:22)²⁹¹. Gràcies a aquesta mena de films, hi ha en aquests moments in comptables versions de l'esdeveniment, en molts casos només gràcies a la indispensable presència d'aquests cronistes cinematogràfics, hom pot emprendre l'exercici de reconstruir amb imatges i sons episodis específics de la història. Els films abans esmentats, i tants altres, descriuen acuradament els esdeveniments, prenent avantatge del potencial de l'enginy cinematogràfic de testimoniar qualsevol fenomen, apuntant directament als fets, oferint evidències a partir de les quals qualsevol pot extreure les seves pròpies conclusions i interpretacions. Es tracta de fonts molt adients per dirigir una mirada ràpida al Mai 68, poden transmetre gran volum d'informació de forma ràpida i veraç, de manera que la seva funció s'ajusta prou a la noció de pamflet. Tanmateix aquests relats, centrats en la tasca de captura i reproducció de realitats exteriors, tendeixen a evitar el treball d'observació i comprensió en profunditat dels fets. Les causes dels fenòmens romanen ocultes, sempre i quan no hi hagi algú que emprengui el procés de pensar, analitzar i sintetitzar allò esdevingut, així com una formulació reflexiva, que prengui en consideració el procés mateix de descriure amb imatges i sons quelcom. Sense tal exercici de reflexió i formalització, aquests informes cinemàtics sobre esdeveniments històrics disruptius, isolats de processos de llarga durada i separats de qualsevol esforç de raonament lògic, no són més que els malsons d'un món perpètuament congelat, petrificat, inert, on ningú podria viure, i on el Mai 68 mateix no hauria tingut mai lloc.

Col·lectius militants

El cataclisme de maig del 68 travessa abruptament la cultura i la societat francesa, polititzant totes les esferes de la vida, sense deixar ningú indiferent. La crítica a la representació estimulada per teòrics com Badiou o Deleuze assoleix gran pes en els treballs d'alguns dels grans directors francesos. Simultàniament diverses d'aquestes personalitats cerquen una aproximació temàtica a la fàbrica i el món obrer, en alguns casos fins i tot rebutgen signar els seus films en favor d'una concepció militant i col·laborativa del procés creatiu. La qüestió fa trontollar les estructures del cinema francès, dividides entre aquells qui aposten per la política dels autors i els qui ho fan per una

nova política dels col·lectius.

Una de les figures clau en termes de col·lectius cinematogràfics és sens dubte Chris Marker. El cineasta és el referent de diverses experiències pioneres, com ara *Loin du Vietnam* (SLON, 1967), la 'Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles' (SLON), els *Cinétracts*, els Grups Medvedkine, i ja el 1974 'Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles' (ISKRA). Tots aquests projectes, impliquen el desenvolupament de noves estructures per donar cabuda a discursos cinematogràfics de caire col·lectiu, documental i militant, en què el principal objectiu és presentar determinades realitats o fets habitualment absents en els films i la resta de comunicacions socials. *Loin du Vietnam* és un film col·lectiu promogut i coordinat per Marker, qui a més assumeix la preproducció i postproducció del títol, així com una proporció important del muntatge; altres noms prominents implicats en els diversos episodis que componen el film són els de Jean-Luc Godard, Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch, Ruy Guerra, etc. El treball ràpidament esdevé una peça clau pel que fa a subvertir la separació entre els directors de la Nouvelle Vague i de la Rive Gauche, entre cine art i cine militant (Christley, 2002), també contribueix directament a la creació informal a començament de 1968 de SLON, estudi cooperatiu que en pocs anys esdevé una de les experiències col·lectives més remarcables en la cinematografia francesa, assumint un paper preeminent en la transformació de l'activitat cinematogràfica d'orientació social i política (Van Wert, 1979). Paral·lelament a la gestació del film i l'estudi cooperatiu, en relació a la classe treballadora, Marker documenta un de les vagues més fortes dels 1960s en un article en paper de gran impacte titulat *Les révoltés de la Rhodiacéta* (1967), la voluntat de descriure les difícils condicions de vida dels treballadors troba poc després continuïtat audiovisual amb *À bientôt, j'espère* (Marker i Marret, 1968). L'abril de 1968 una projecció del film a la qual assisteixen els mateixos treballadors que hi apareixen dona peu a un intens debat, una fructífera discussió entre treballadors i cineastes recollida en la banda sonora *La Charnière* (Bonfanti i Cèbe, 1968), film sense imatge; la visió de Marker de la classe treballadora és titllada de trista i romàntica, davant això el director suggereix que els films sobre la classe treballadora haurien de ser fets pels treballadors mateixos, i és així com poc després veu la llum *Classe de Lutte ou Mai 68 à Besançon* (Grup Medvedkine, 1969), film militant pioner produït col·lectivament en què es cerca una fusió completa entre subjecte que filma i subjecte filmat. Durant el Mai 68 Marker treballa a fons en els *Cinétracts*, poc després decideix esperonar de nou SLON, la constitució formal de l'ens cooperatiu és considerat com un pas crucial per tal de superar les dificultats de promoció i distribució afrontades amb *Loin du Vietnam*. En els anys posteriors SLON roman molt activa amb films com *La Sixième Face du Pentagone* (Marker i Reichenbach, 1968), sobre la marxa

pacifista de Washington, *La Bataille des dix millions* (Marker i Mayoux, 1970), sobre la crisi del sucre a Cuba, i *Le Train en marche* (Marker, 1971), film que combina metratge d'arxiu provinent dels trens soviètics d'agitació i propaganda dels 1920s amb una entrevista de 1971 amb el principal autor d'aquests films, Alexander Medvedkin. El 1974 ISKRA succeeix SLON, paral·lelament durant els anys que segueixen el Mai 68 els Grups Medvedkine establerts a Besançon i més tard a Sochaux continuen la seva fervorosa activitat, encoratjats per les contribucions de Marker i altres cineastes cèlebres, i molt especialment per la implicació directa de Pol Cèbe, dinamitzador del *Centre Culturel Populaire de Palente-Les Orchamps* que serveix com a nexa d'unió entre treballadors i cineastes, i Bruno Muel, cineasta compromès amb una llarga trajectòria en films militants. Els dos darrers són els responsables de la majoria de produccions dels Grups Medvedkine, que comprenen *La charnière* (1969), *Classe de Lutte ou Mai 68 à Besançon* (1969), *Sochaux, 11 juin 1968* (1970), *Les trois-quarts de la vie* (1971), *Week-end à Sochaux* (1972), i *Avec la sang des autres* (1974). Pel que fa a Marker la seva reflexió més profunda sobre el Mai 68 i el moviment revolucionari internacional de finals dels 1960s arriba sens dubte amb *Le Fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967-1977)* (Marker, 1977), film revisat setze anys després de la seva aparició, titulat als Estats Units *A Grain Without a Cat* (Marker, 1993). El projecte personal a llarg termini de Marker busca concebre un assaig documentat i subjectiu a partir de metratge d'arxiu provinent de diferents càmeres i reporters, als quals és dedicat. Gran homenatge al cinema militant, amb un muntatge líric que ressalta la plasticitat i ritme de les imatges i sons originals, es divideix en dues parts titulades *Les Mains Fragiles* i *Les Mains Coupées*, cadascuna de les quals es divideix alhora en dos episodis, essent el segon i darrer episodi de la primera part, dedicat a 'Mai 68 et tout ça'. Al final d'aquest episodi, el sabotatge del Festival d'Avignon durant juliol de 1968, és presentat com 'una estranya manera de ser fidel a l'esperit de Mai' sorgit d'un 'temps d'amargor i bogeria del qual alguns mai sortirien' (Marker, 1993), després d'això l'inici de la segona part amb imatges que posen en relació l'alliberament de Praga dels nazis i la Primavera de Praga serveix per introduir els principals obstacles i derrotes de la nova esquerra, també en els règims burocràtics del bloc socialista.

L'altre gran exponent dels col·lectius cinematogràfics militants sorgits del Mai 68 és Jean-Luc Godard. Godard es troba l'any 1968 en una etapa extremadament prolífica de la seva carrera cinematogràfica, després de l'èxit dels seus films Nouvelle Vague a començament dels 1960s, encarna el gir sobtat a l'esquerra de bona part dels intel·lectuals francesos. Els seus films contribueixen de forma decisiva a abolir la divisió entre cine art i cine militant, *Week-end* (Godard, 1967) i *La Chinoise* (Godard, 1967) es presenten a més com a premonicions prou encertades d'allò

què és a punt de succeir a França, després de les quals Godard s'implica en *One plus one* (1968) i *Le Gai Savoir* (1968), alhora que encara troba temps per contribuir a empreses col·lectives com *Loin du Vietnam*, els Grups Medvedkine, i els *Cinétracts*. Immediatament després de Mai 68 Godard signa *Un film comme les autres* (Jean-Luc Godard i Grup Dziga Vertov, 1968), un diàleg entre tres estudiants de la Universitat de Vincennes i dos treballadors de Renault Flins que reflecteix les dificultats de tendir vincles entre les lluites estudiantils i obreres. Al llarg del film no apareixen les cares dels interlocutors, les diferents veus i discursos són superposats en diverses capes, les imatges en color del debat són combinades amb imatges en blanc i negre dels esdeveniments al carrer, enregistrades pels mateixos qui prenen part en la conversa, les veus són així mateix barrejades amb una cronologia parcial del Mai 68 i alguns testimonis revolucionaris del passat (Godard, 1985:117). El 1969 Godard declara respecte a *Un film comme les autres* 'És un film sobre la paraula. Era necessari mostrar aquesta paraula sovint presonera entre estudiants i treballadors quan són junts, i què ha estat alliberada; i altres paraules. Hi havia també la intenció, pel comentari, de reescriure amb les frases d'altres, de Lenin a la Comuna de Paris, un comentari sobre la situació de maig' (Godard, 1985: 63). Després de *Un film comme les autres*, tal vegada entre les millors cròniques cinematogràfiques del Mai 68, film assumit retrospectivament pel Grup Dziga Vertov, *Pravda* (1969) concreta la relació col·laborativa entre Godard i Jean-Pierre Gorin, jove militant maoista qui posa veu a la versió anglesa del film i contribueix decisivament al muntatge des de la distància, tot assumint el rol d'interlocutor privilegiat per la resta dels 'anys Mao' de Godard. Després del film inspirat per la revolta de Praga, *Vent d'est* (1969) és un intent d'escriure un manifest cinematogràfic a la manera de petit llibre roig pel Grup Dziga Vertov. L'experiment passa per reclutar Daniel Cohn-Bendit i alguns dels seus amics com a assistents tècnics, per tal de reproduir la dialèctica entre maoistes i anarquistes durant el Mai 68, per cercar també un component anarquista compensatori que permeti incorporar el muntatge des del primer moment de rodatge; la insòlita col·laboració duu a un escenari extremadament caòtic que és a punt d'arruïnar el projecte, finalment salvat per Gorin mateix, qui per primer cop és present en el plató. A partir de llavors, els treballs del Grup Dziga Vertov poden ser caracteritzats com a intents successivament frustrats de fer films per a cadenes de televisió europees, a *Le gai savoir* (Godard, 1968), produït i posteriorment refusat per la televisió francesa (ORTF), s'afegeixen *British sounds* (1969), produït i posteriorment refusat per la televisió britànica (BBC), *Luttes en Italie* (1970), produït i posteriorment refusat per la televisió italiana (RAI), i *Vladimir et Rosa* (1970), produït i posteriorment refusat per la televisió alemanya (Godard, 1985:120). En aquest temps, el metratge rodat per Godard el novembre de 1968 en diverses ciutats dels Estats Units ha estat editat i presentat el 1971 per Pennebaker and Leacock, el film resultant titulat *1 PM* (*One Parallel Movie*) no és assumit per Godard, qui ha abandonat el

projecte després d'un visionat de material en brut. D'altra banda, el metratge filmat per Godard i Gorin a Palestina el gener de 1970 per un film que suposadament s'ha de titular *Jusqu'à la victoire* roman sense muntar, degut a la manca de fons com als dramàtics canvis en la situació del país, el projecte sotmès a revisió crítica gràcies a la col·laboració de Anne-Marie Miéville dóna lloc el 1976 a *Ici et ailleurs*, una revisió crítica dels anys Mao de Godard i més en general de l'afany de tota una generació de cineastes de manifestar posicionaments i plantejaments polítics radicals i programàtics. El darrer projecte del Grup Dziga Vertov és *Letter to Jane. An investigation about a still* (1972), film-assaig a partir d'una fotografia de Jane Fonda simpatitzant amb el poble vietnamita que representa un epíleg del film *Tout va bien* (Godard i Gorin, 1972), títol sobre l'ocupació d'una fàbrica d'embotits amb segrest del director i una parella de reporters progressistes que marca un retorn puntual de Godard al cinema industrial i del starsystem. Al llarg del film, que descriu una pràctica freqüent del moment, Godard presenta una sèrie de personatges que interrompen i puntuen el relat, parlant directament a la càmera per tal d'exposar els punts de vista de les seves respectives categories de pertinença: director, sindicalista, radical, dona, periodista compromesa, cineasta publicista... Aquestes esferes separades i especialitzades no són en cap moment articulades en un discurs comú sinó més aviat juxtaposades sense interacció per tal que sigui el propi receptor qui reconstrueixi per sí mateix les relacions dialèctiques de classe a la fàbrica com al conjunt de la societat. En paraules de Godard el film apunta a explicar als explotats com se'ls explota, quelcom difícil degut a les nombroses prohibicions de filmar els treballadors al seu lloc de treball, així com al ferri control sobre els mitjans per part dels explotadors, control que impedeix qualsevol temptativa d'escoltar directament els explotats, qui no disposen mai de temps o veu suficient per explicar-se, com tampoc per dur a terme el treball intel·lectual necessari per concebre una formulació crítica tant envers el medi cinematogràfic com envers la societat en el qual aquest opera (Godard, 1972). Després d'aquests films de tall semi-autobiogràfic, la dissolució l'any 1973 del Grup Dziga Vertov marca la fi d'un experiment de recerca i didàctica cinematogràfica essencialment preocupat per fer films polítics i alhora fer-los políticament.

A banda de les empreses cooperatives de Marker, basades en el model dels 'cinetrains' Medvedkine, i els anys Mao de Godard, inspirats per la dialèctica i el muntatge de Vertov, hi ha altres col·lectius militants cinematogràfics que duen a terme una tasca similar a menor escala. Un d'aquests és el grup de Marin Karmitz, amb *Camarades* (1969) i *Coup pour coup* (1972), abans de la creació l'any 1973 de Mk2 Diffusion. Un altre és l'Atelier de Recherche Cinématographique (ARC), que integra estudiants i grups de tendència anarquista o situacionista, responsable de films com *Comité d'action du treizième* (ARC, 1968), *Le droit à la parole* (ARC, 1968), i *Le joli mois de*

Mai (ARC, 1968), dissolt el 1969 però renaixut parcialment el 1973 a través de la xarxa de producció i difusió militant Cinelutte. Anys després, *Mourir à trente ans* (Goupil, 1982) sintetitza de forma excepcional una llarga trajectòria en grups militants de l'autor, el film no prové estrictament d'un col·lectiu cinematogràfic militant sorgit de Mai 68, tanmateix diu força d'una època i d'un cine, segons el punt de vista d'un altre dels agents de pes durant el període, els grups d'òrbita trotskista. En tots els casos aquestes empreses col·lectives es beneficien d'una unitat d'acció prevalent durant un període específic de temps, una atmosfera en la qual el consens pràctic sempre s'imposa sobre les diferències polítiques (Layerle, 2008: 125-126). Segons expressen ex-membres del grup ARC, a mesura que els rastres dels esdeveniments s'esfumen per complet, les confrontacions ideològiques esclaten en pugnes faccioses i grupusculars, en un context d'atomització recurrent, que deixa les experiències dels col·lectius militants cada cop més aïllades, etiquetant-les d'objecte de culte, característic d'un context cultural i cinematogràfic excessivament polititzat, un moment molt específic del cinema francès contemporani. Aquestes contribucions, dissenyades específicament per superar l'individualisme i estimular canvis a gran escala, esdevenen llavors cada cop menys apetitoses per a no experts, romanent així cada cop més circumscrites a l'àmbit dels historiadors i arxivistes. Conforme passen els anys, només aquells especialment curiosos per conèixer de primera mà què succeí en un lloc i moment molt concrets, o tal vegada en fer reviure ideologies d'antany, s'afegiran als cercles cada cop més isolats als quals s'adscriuen. Els principals actors d'aquest vell context de militància ideològica, es veuen així obligats a afrontar el dilema de continuar pretenent fer reviure un somni alienant del passat, o bé confrontar un cert reflux històric, marcat pel retorn a la despolitització de tots els aspectes de la vida quotidiana i el cine, que força el trànsit del 'tot és política' vers una 'necessitat de reinventar la política' (Badiou, 1998:28-29).

Ficcions d'autor

Gairebé una dècada després del naixement de la Nouvelle Vague, l'afany per polititzar totes i cadascuna de les esferes de la societat i cultura franceses, capgira per complet el paper de les ficcions d'autor dins el cinema francès. Els emblemàtics Cahiers du Cinéma en són un bon reflex, després d'una forta implicació en l'afer Langlois de la Cinemathèque Française i els États Généraux du Cinéma, aposten per un canvi en la línia editorial i l'estructura que cerca una alternativa al paradigma fundacional de la capçalera. No obstant, són molts els directors que prefereixen restar fidels al que fins llavors ha estat la línia hegemònica de la cinematografia francesa contemporània,

la 'politique des auteurs', consolidada gràcies al cèlebre article de Truffaut de 1954 titulat *Une certaine tendance du cinéma français* (DeBaecque. 2001).

Sempre al marge del cinema militant, el paradoxal i sovint contradictori François Truffaut persisteix en salvaguardar la teoria dels autors, més d'una dècada després del seu celebrat escrit. Si en l'esmentat article Truffaut renega d'una tradició de qualitat, en tant que forma de cinema burgès disfressat d'obra d'art amb preocupacions socials que eclipsa el veritable cinema de qualitat, el cinema d'autor (Truffaut, 1954), el 1968 el seu lideratge en el 'Comité de Défense de la Cinemathèque' i la suspensió del Festival de Cannes no impedeixen un cert retorn al cine clàssic així com una voluntat de distanciament respecte el film-assaig i la modernitat cinematogràfica francesa (Neyrat, 2008:47). Tocat per l'afer Langlois, que Truffaut ha seguit de prop des del primer moment, en tant que membre del Consell de la Cinemathèque Française, el director alterna el rodatge del seu nou film amb les trucades a la premsa internacional i els enfrontaments amb la policia en primera línia de les manifestacions. Tanmateix amb *Baisers Volés* (Truffaut, 1968), film que comença amb una imatge del recinte de Trocadero tancat i una dedicatòria a la Cinemathèque Française d'Henri Langlois, el director es manté allunyat de qualsevol forma de militància cinematogràfica, tot reprenent el personatge semi-autobiogràfic de Antoine Doinel, anys després del seu gloriós debut amb *Les Quatre Cents Coups* (Truffaut, 1959), anticipant *Domicile Conjugal* (Truffaut, 1970). Aquest film de 1968 precedeix també altres col·laboracions amb Léaud de la mateixa època, films com *Les deux anglaises et le continent* (Truffaut, 1971) i *La nuit américaine* (1973), que origina el trencament definitiu amb Godard (Riambau, 1998:87). Resulta especialment interessant retenir aquest darrer títol, una crítica al cine nord-americà en què l'abundància de mitjans i estrelles cerca paradoxalment contrarestar el seu propi efecte en pantalla, guanyador d'un Oscar al millor film en llengua estrangera, per tal de comparar-lo amb un film d'aquell mateix any protagonitzat pel propi Leaud. *La maman et la putain* (Eustache, 1973), sovint presentat com el gran llegat cinematogràfic del Mai 68, i ocasionalment també com el darrer alè de la Nouvelle Vague, parteix d'un guió del propi Eustache transposat de forma pràcticament literal en un film en blanc i negre de gairebé quatre hores, fonamentalment dissenyat com a contrapunt d'allò què la gent acostuma a pensar i dir en aquell moment (Eustache, 1972) Amb un rerefons que parodia la militància política, l'alliberament sexual, la bohèmia sense sentit, l'alcoholisme compulsiu, i la resta de fenòmens superflus del moment, el relat ressegueix la història d'amor entre dues dones i un home, tot intercalant escenes de la vida quotidiana en els apartaments o 'bistros' parisins, amb moments de la vida on aparentment no succeeix gran cosa, i diverses referències cinematogràfiques, sobretot de la mà del protagonista, un cinèfil amb trets autobiogràfics qui alhora recorda força

Truffaut. Però tant aquest com el següent film d'Eustache rendeixen homenatge no només a Truffaut sinó també a Bresson, tenint en compte que 'Si *La maman et la putain* constitueix una resposta a l'estètica bressoniana, *Mes petites amoureuses* (1974) li dóna una violenta rèplica: és un détournement quasi-situacionista' (Brenez, 1998:69). I precisament a mig camí entre el cinematògraf de Bresson i les teories situacionistes de Debord, prenent del primer el rebuig als actors i del segon la paraula verbalitzada com a motor del film, hom troba els films de l'escriptora i cineasta Marguerite Duras, qui després del reeixit debut com a guionista amb *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959), comença a dirigir films propis com *La Musica* (Duras, 1967) o *Détruire dit-elle* (Duras, 1969). En aquest darrer, psicodrama que parteix d'una obra teatral escrita per Duras durant el Mai 68 mateix, cinc personatges exploren el potencial destructiu del seu desig en un hotel rural, alhora que es representen a sí mateixos com a arquetips vinculats a la recent revolta. El film sorgeix directament de l'experiència del Mai 68, en què Duras participa de les ocupacions i debats com a figura pública destacada i com a escriptora compromesa amb el moviment.

Al marge però dels títols sortits durant els anys immediatament posteriors al Mai 68, dècades després són encara diverses les ficcions que periòdicament reprenen l'episodi per a estructurar relats de tota mena. El primer de la llista podria ser *Milou en Mai* (Malle, 1990), una visió excèntrica del Mai 68 construïda entorn les turbulències ocasionades per la mort d'una mare en una mansió rural, en la qual els hereus es retroben després de molt de temps per tal de disputar-se els béns, al temps que segueixen des de la distància els esdeveniments, tot preguntant-se què pot succeir amb els seus modes de vida i universos significants. Malle és a finals dels 1960s un cineasta consolidat qui després d'anys de fer ficcions amb diversos actors de renom decideix consagrar-se al documental amb títols com *Le voleur* (1966), *William Wilson* (1967), i *Calcutta* (1968), després dels quals retorna de nou a la ficció amb *Souffle au coeur* (1971) i *Lacombe Lucien* (1974), malgrat trobar temps encara per fer un nou documental altament compromès, *Humain, trop humain* (1974). Públicament, el Malle de 1968 té un paper important en la interrupció del Festival de Cannes, en tant que membre del jurat, i encara més en els États Généraux du Cinéma, com a representant de les mocions majoritàries encara que no aprovades, els projectes Línia General i Síntesi; a nivell íntim els seu punt de vista sobre Mai 68 queda exposat en la seva comèdia desencantada i vital de 1990, situada en un àmbit rural on molts cercaren refugi després de la davallada de finals dels 1960s, però també en el seu film quasi documental de 1974, un cru retrat del treball en cadena de Citroën Rennes i la Fira de l'Automòbil, reflexió agònica sobre la societat industrial i de consum en què el director dóna fe del sentiment de culpabilitat en auge després del 1968 (Antony, 1995). Un altre film de referència sobre el tema és *Les amants réguliers* (Philippe Garrel, 2005), llargmetratge en

blanc i negre d'unes tres hores que s'endinsa en la història d'amor entre un jove poeta i una jove escultora que després de trobar-se en les barricades de Mai 68 inicien una relació amorosa que busca preservar les visions utòpiques de la revolta dins un món hermètic al voltant del qual tot s'ensorra progressivament; el treball introdueix en segon terme valuoses reflexions entorn les problemàtiques relacions entre els principis artístics i revolucionaris, al temps que mira de resseguir la trajectòria d'una generació commoguda i apassionada pel Mai 68 què, en el seu gradual desencantament i recerca de refugis, recorre a l'art i les drogues com a vies de mantenir-se en contacte amb un món oníric històricament esvaït però intensament viu en els paradisos íntims (Garrel, 2005). Professionalment, el Garrel de 1968 és un cineasta experimental de renom membre de la constel·lació Zanzibar, treballa en tres films titulats *Le révélateur*, *La concentration*, i *Actua I*, també col·labora en el rodatge d'un curt de tres minuts sobre els enfrontaments al carrer, aquest metratge roman perdut tanmateix és refet de memòria gairebé quatre dècades després per ser inclòs en el seu film de 2005, producció de baix pressupost, necessàriament en blanc i negre, sense actors famosos, en què el fill del director Louis Garrel encarna el protagonista, provinent com la major part de vestuaris i recursos d'ambientació d'una gran producció que comparteix per aquelles mateixes dates el mateix leitmotiv. *Innocents* (Bertolucci, 2003), o *The dreamers*, és un curiós amalgama de *Ultimo tango a Parigi* (Bertolucci, 1973) i *La maman et la putain* (Eustache, 1973), una història d'autoconeixement i despertar personal (Dermansky, 2003) que explora les relacions tabú entre una parella de bessons francesos i un amic a americà que conviu amb ells durant un mes, tot compartint els xecs i l'apartament dels pares absents. Al llarg d'aquest film construït majorment sobre el treball amb actors, l'ambientació per via vestuaris i decorats, i els moviments de la steadycam, es succeeixen les referències visuals a grans films del cinema francès, associats al relat per via de jocs que juguen els tres cinèfils protagonistes, com també als esdeveniments als carrers de París de 1968, principalment les manifestacions per l'afer Langlois en què els tres personatges es coneixen i on Leaud també apareix puntualment. Durant el Mai 68 Bertolucci es troba a Roma rodant *Partner* (1968), el protagonista del film és interpretat per l'actor i cineasta experimental Pierre Clémenti, qui viatja cada cap de setmana a París per dur eslògans frescos de la revolta, en certa manera els esdeveniments arriben massa tard per a un Bertolucci qui ja no experimenta tal necessitat de transgressió, quelcom que origina algunes ruptures traumàtiques amb altres directors estimats i de renom com Godard (Bertolucci, 2004), fins llavors pare cinematogràfic de l'italià (Riambau, 1998:87).

A través d'aquestes i altres ficcions d'autor, carregades de trets autobiogràfics, hom pot observar els canvis en els hàbits i els modes de vida que segueixen el Mai 68, també evidents en

ficcions d'autor que tracten el tema de forma molt més tangencial, assentades sobre una base d'elucubracions d'alt nivell dins la crítica cinematogràfica, amb noms propis com Rivette o Rohmer. Els arguments d'aquests films no tracten en tot cas debats de gran envergadura política o social, sinó l'experiència personal i la vida quotidiana de determinats individus, sempre lluny de ser satisfactòries. El seu relativisme, basat en el punt de vista netament subjectiu de l'autor, deixa de banda la qüestió de la transformació objectiva de les estructures, assolida o no, per tal de subratllar les conseqüències del leitmotiv en les vivències i records personals. Aquest focus sobre les relacions i interaccions quotidianes, construïdes sobre els processos d'atribució de significats, tendeix a evitar qualsevol comentari seriós sobre com aquestes relacions i interaccions es reproduïen, d'un moment a l'altre, d'un lloc a un altre. Els autors parteixen d'un fenomen de gran volada que té àmplies repercussions a petita escala, tanmateix la connexió entre el context general i aquest petit escenari no queden clares, sinó per via d'alguns lligams de caire anecdòtic o autobiogràfic. L'ordre social extensivament qüestionat per la teoria i acció crítiques no és en cap cas analitzat o discutit de forma atenta, les grans qüestions socials i polítiques del context no són examinades amb rigor i cura, sinó més aviat tractades com a retòrica buida de sentit interessadament instrumentalitzada per diferents grups de pressió en pugna pel poder. Les ficcions d'autor ambientades el Mai 68, cerquen un valor estètic o artístic intrínsec, a banda de qualsevol referència política, un valor que presumiblement hom pot reconèixer independentment del posicionament envers la societat i el cine, tanmateix això implica oblidar que és precisament aquesta societat i aquest cine concrets, allò que al cap i a la fi genera aquesta mena de films, tal i com produeix sota circumstàncies ben específiques esdeveniments fira com el Mai 68, esdeveniments que segueix celebrant quaranta anys després.

Manifestos avantguardistes

Aquest intent de distingir diferents aproximacions cinematogràfiques al Mai 68 omet alguns films i cineastes crucials, probablement deixa també de banda més d'una categoria rellevant, entre les exclusions una de particularment reprovable la conformen els manifestos d'avant-guarda. Dins aquesta categoria hom pot encabir un seguit de films experimentals en sintonia amb les avantguardes polítiques i estètiques del moment. De fet bona part dels films esmentats més amunt podrien ésser considerats films d'avant-guarda, de manera similar a com el Mai 68 podria ser considerat una gran obra experimental i d'avant-guarda. D'acord amb això, Mai 68 podria considerar-se un avantprojecte de sintetitzar les avantguardes de diversos camps, avantprojecte que tal vegada cerca precisament acabar amb tal disseminació, tot posant punt i final a tota forma

d'avant-guarda estètica, política o de qualsevol altre tipus.

Políticament, el Mai 68 sorgeix en un context internacional de revoltes en les societats contemporànies. En el marc de la Guerra Freda, als països industrialitzats, les crítiques a l'estat i el capital s'estenen de forma inèdita als partits i sindicats obrers, als quals es culpa de passivitat quan no de complicitat envers les formes de dominació vigents. Més enllà de les contradiccions entre forces productives i relacions de producció, els revoltats comencen a qüestionar tota forma d'art i entreteniment, el paper dels mitjans de comunicació i les mercaderies culturals, els modes de vida i nocions de felicitat, així com tota la resta de productes alienants de les societats neocapitalistes, en especial el cine. En tals condicions, al marge de les estructures i organitzacions obreres clàssiques, apareixen un seguit d'agents i grups que en molts casos busquen esdevenir el nou referent de l'avantguarda revolucionària. Entre aquests, es poden comptar llibertaris a la recerca de nous referents després de la desfeta de la Federació Anarquista de 1967, maoistes inspirats pels dubtosos principis del Llibre Roig i la Revolució Cultural, trotskistes preocupats per la internacionalització de l'estalinisme i el procés contrarevolucionari de la Unió Soviètica, tercermundistes buscant exportar arreu els models guerrillers de Vietnam o Cuba, i demés. Més amunt ja s'han esmentat alguns dels col·lectius militants que proven sense gaire èxit de fer prevaldre els seus respectius manifestos avantguardistes: Grup Medvedkine, Grup Dziga Vertov, Grup ARC, Grup de Marin Karmitz, Goupil, etc. En convivència més o menys harmònica amb aquests grupuscles, una proporció important d'individus i comunitats aposten per agrupar-se de manera informal entorn assemblees o comitès que busquen deixar enrere la noció tradicional de política i qualsevol forma d'organització alienant. Es busca així acabar amb la capitalització o avantguardisme en les lluites, també amb la seva recuperació, a partir de principis afins al comunisme dels consells i les recents teories situacionistes. I és que no és dins el domini polític sinó en l'artístic on la noció d'avantguarda és primerament confrontada, gràcies a les aportacions de lletristes i posteriorment situacionistes, tant uns com altres veient-se a sí mateixos com a continuació i culminació del camí emprès per dadaistes i surrealistes. Creació generalitzada, superació de l'art, abolició de tota especialització, extermini de qualsevol propòsit estètic i de la noció mateixa d'avant-guarda, dissolució de la creativitat en tots els aspectes de la vida, sota tals premisses neixen films com *Traité de brave et d'éternité* (Isou, 1950) o *Hurléments en faveur de Sade* (Debord, 1952). Dues dècades més tard, la proposta troba certa continuació amb films plenament experimentals, tant des del punt de vista polític com estètic, com *La Revolution ce ne'est qu'un debut, continuons le combat* (Pierre Clémenti, 1968) o *Le soulèvement de la jeunesse - Mai 68* (Lemaître, 1969), entre tants altres, alguns ja esmentats. Entre les experiències més destacades,

la d'un petit col·lectiu informal de prop d'una dotzena de joves, entre els quals un Garrel que compta vint anys, futurs dandis del Mai 68 que emulen l'underground nord-americà del la Factoria Warhol, amb estrets vincles amb el món de l'art i la moda, i vora d'una quinzena de films entre 1968 i 1970, finançats i produïts per Sylvina Boissonnas sota el segell "Films Zanzibar", apadrinats per Henri Langlois a la Cinémathèque.

A més de les manifestacions cinematogràfiques avantguardistes concebudes en territori francès, convé destacar més enllà de les fronteres d'aquest país una proposta cinematogràfica experimental molt concreta que pretén tractar problemàtiques similars amb mètodes similars. Jose Maria Nunes és des de finals dels 1950s pioner de l'Escola de Barcelona amb *Mañana* (1957), film que en molts aspectes s'anticipa a la Nouvelle Vague. Cap a meitat dels 1960s dirigeix alguns dels grans títols d'aquest corrent (del qual participen Gubern, Portabella, Aranda, Suárez, Jordà...), *Noche de vino tinto* (1966) o *Biotaxia* (1967), just abans d'emprendre *Sexperiencias* (1968). Aquestes 's-experiencie-s', paraula pluralitzada per ambdues bandes, són concebudes com una reflexió general i universal sobre pràcticament tot, des dels grans temes d'àmbit global als problemes minimalistes de la quotidianitat, posant gran èmfasi en la universitat i el cine, amb una vigència encara avui impol·luta, tant des del punt de vista formal com temàtic. Rodades l'estiu de 1968 amb un grup de joves en contacte per mitjà de la premsa estrangera amb els grans esdeveniments internacionals del moment, en especial el Mai 68, sense guió i per tant sense autorització de rodatge, en tant que l'objectiu és construir el film espontàniament en funció dels successos fets públics durant el temps de rodatge, parteix de la gran autonomia que comporta esquivar la censura prèvia, però condueix irremeiablement a la prohibició i altres dificultats acumulades (Nunes, 1993). Sempre fidel a les seves conviccions anarquistes cinematogràfiques, malgrat la constant exposició a la incomprensió i el rebuig, el director ofereix aquí les seves consideracions sobre el Mai 68, sobre el suïcidi col·lectiu de la humanitat, per via de la relació amorosa entre una jove i un home madur, incapaços de comunicar-se i de canalitzar la seva vida i el seu hàbitat. Una mirada retrospectiva al film, permet a més recordar la funció fonamental dels cinefòrums, plataformes de discussió pública que, fins i tot en moments difícils de la dictadura feixista, permeten projectar films que altrament mai haurien vist la llum, i alhora expressar-se lliurement, utilitzant el cine com a pretext per a conversar sobre pràcticament qualsevol qüestió.

El cine experimental, a través de manifestos avantguardistes, busca com formular en llenguatge cinematogràfic el malestar en la societat francesa que Mai 68 ha fet palès. La vocació no ve de nou, ja els dadaistes entenen els seus manifestos i treballs entorn la destrucció de l'art com una

forma de protesta contra un món immers en la I Guerra Mundial. De la reducció de la poesia a lletra i l'anticine dels lletristes, al manierisme i estilització del pop art, cineastes experimentals de tota mena busquen la manera d'expressar les tensions inefables del real. Les seves aportacions poden ésser considerades les darreres en la via de la destrucció de les formes i el llenguatge, els seus manifestos posen fi o si més no forcen a redefinir la noció mateixa d'avantguarda. A partir del Mai 68, alguns miraren de sobreviure a la torre de marfil de l'avantguardisme, tal vegada radicalitzant les seves propostes estètiques, a l'espera que algun dia acumulin mèrits suficients per assolir certs reconeixements o recompenses. D'altres, marginals, anònims, impagables, irrecuperables, abandonaran definitivament el terreny artístic per defensar fins al final els seus principis cinematogràfics i vitals, aquells que experimentaren efímerament amb el Mai 68.

Situacions cinematogràfiques

La llista de contribucions directament o indirectament connectades amb el Mai 68 és virtualment interminable, tanmateix en aquesta llista hom pot trobar títols particularment oblidats o enterrats, títols concebuts des d'una certa distància en el temps, a un nivell més abstracte, a mig camí entre documental i ficció. Els responsables d'aquests films tenen una filmografia extremadament coherent, cadascun dels seus films es presenta com altament homogeni, tant envers sí mateix com envers la resta, alhora que difícilment distingeixen els seus principis cinematogràfics dels vitals. Sempre a la recerca de la correspondència perfecta entre forma i contingut, teoria i pràctica, es preocupen per la dispersió imperant tant en el medi cinematogràfic com en la vida i la societat, al temps que busquen equiparar fins i mitjans en la recerca del màxim grau de densitat, compactació, cohesió, centrifugació, consistència, concentració, unitat.

Durant el Mai 68 Guy Debord defensa amb ímpetu les barricades de la rue Gay-Lussac, es suma al moviment de les ocupacions (Sorbonne, Institut pédagogique national, École des arts décoratifs), participa de diferents comitès i assemblees (Comité Enragés-Internationale Situationnistes, Comité d'Occupation de la Sorbonne, Conseil pour le maintien des occupations), contribueix amb nombrosos textos i altres expressions destinades a promoure la crítica i el debat dins el moviment per l'autogestió (pintades, cartells, pamflets, comunicats...), i es nega en rotund a assumir el rol de cineasta revolucionari especialitzat, ja sigui filmant el moment revolucionari com participant de comitès de professionals com els États Généraux du Cinéma, envers els quals es mostra molt crític (Debord, 2006:936). No és fins 1969 que publica a la revista Internacional

Situacionista la seva primera reflexió escrita al respecte, *Le commencement d'une époque* (Debord, 2006:917), encetant una qüestió que dona a parlar encara vint anys després a *Commentaires sur la société du spectacle*: “(...) Les revoltes de 1968, que en diversos països es prolongaren al llarg dels anys següents, enlloc van enderrocar l'organització existent de la societat, de la qual l'espectacle brota com espontàniament; de manera que aquest ha continuat reforçant-se a dojo, és a dir, expandint-se pels extrems cap a tots costats, al mateix temps que augmentava de densitat en el centre. Fins i tot ha après alguns nous procediments defensius, cosa que els sol succeir als poders atacats (...)” (Debord, 2003:2). El Mai 68 esdevé també molt present en els films de Debord, a *La Société du spectacle* (1973) per exemple l'episodi és evocat reiteradament mitjançant referències als agents del context (CRS, autoritats polítiques i sindicals del moment, Accords de Grenelle, imatges dels obrers i les fàbriques), al·lusions esbiaixades (détournaments de seqüències de films bèl·lics, revolucionaris o clàssics), imatges provinents directament d'aquells dies (assemblees revolucionàries als edificis ocupats, manifestacions enfront les fàbriques, barricades, comunicats, imatges de la Sorbonne, pintades, combats a Flins i Nantes, joves revolucionaris de la rue Saint-Jacques), o rètols en lletres blanques sobre fons negre amb cites i reflexions (Debord, 2006:1196-1270). Els esdeveniments de 1968 òbviament tenen gran repercussió en la biografia i filmografia de Debord, fins al punt que hom pot considerar els seus films els únics que han aconseguit capturar o presentar veritablement l'esperit dels esdeveniments, malgrat caldria abans qüestionar la conveniència de representar una revolució (Sollers, 1998:105), o de pretendre concebre una representació artística justa o *verídica* sobre el Mai 68 o qualsevol altre esdeveniment històric, més enllà de la fragmentària visió subjectiva i del simple afany de restituir la percepció en tant que experiència *dialèctica* del real (Assayas, 1998:86-87). Extingida la revolta del Mai 68, amb els situacionistes al centre de totes les mirades, Debord impulsa un procés d'autodissolució de la revista i el propi grup Internacional Situacionista per tal de consagrar-se plenament a uns treballs cinematogràfics que segons afirma han de constituir els primers intents seriosos d'utilitzar el mitjà cinematogràfic per presentar la teoria revolucionària (Debord, 1974).

El febrer de 1968 Robert Bresson s'uneix al 'Comité de Défense de la Cinemathèque', grup de cineastes que defensa la cinemateca com a associació i que enceta des dels Cahiers du Cinéma una àmplia discussió sobre les relacions entre cine i estat. El juny de 1968, Bresson és designat President d'Honor de la '*Société des Réalistes de Films*' (SRF), ens que aglutina les tendències reformistes dels 'États Généraux du Cinéma'. Un cop les convulsions del Mai 68 queden enrere, Bresson reprèn el projecte posposat de *Une femme douce* (Bresson, 1969), primer film en color que justament agafa com a protagonista una jove universitària parisenca qui viu en una completa

desesperació accentuada pel matrimoni. Aquest film estableix en cert sentit un canvi radical en la mirada i manera de filmar de Bresson, un punt d'inflexió després del qual la seva filmografia passa a ser concebuda sota el doble gest de filmar el món contemporani i prendre part contra les forces que el dominen, forces contra les quals el Mai 68 s'ha plantat. Segons això, “Malgrat la diègesi novel·lística rigorosament transposada de l'obra de Dostoïevski, *La Douce*, *Une femme douce* és un veritable film-assaig, reivindicat com a tal. Bresson, de manera inèdita en ell, es lliura a un veritable comentari sobre la condició de la societat, les pràctiques dels seus contemporanis, la situació de les arts, i per sobre de tot el que serà el tema dominant d'aquest darrer període, el poder del diner, i les relacions entre humans que institueix” (Frodon, 2007:65-66). Des d'aquesta perspectiva, el substrat de Mai 68 emergeix intel·ligiblement a *Quatre Nuits d'un rêveur* (1972), explícitament ancorada en l'atmosfera hippie dels Quais de la Seine de començament dels 1970s, *Lancelot du Lac* (1974), equiparable a les lluites ideològiques entre faccions i blocs del moment, *Le Diable Probablement* (1977), reflex de la decepció i manca de sentit progressivament accentuada en la joventut francesa un cop pansides les visions utòpiques del Mai 68 (Reader, 2000:133), i *L'Argent* (1983), una crítica feroç a la societat de classes específicament centrada en els perversos efectes sobre les relacions humanes i les institucions que la reproduïxen, tals com la família, l'educació, la religió, les lleis, la policia, la justícia, la presó, etc. Aquests films, parteixen sempre d'un heroi alienat tallat de tot intercanvi amb una societat percebuda com un fals espectacle, un ésser desproveït ja de tot projecte, i que en certa manera és l'alter ego d'un 'director d'escena castrat' caracteritzat bàsicament per viure completament al marge. Aquestes són segons Oudart les claus del 'model Bresson', una nova estratègia del cinema europeu post-seixanta-vuit que ve a representar en un context social més ampli un elegant punt d'inflexió tant pels directors com pel públic, un abans i després que comporta el trànsit a la modernitat cinematogràfica europea i nord-americana, i que a més dóna lloc a una manera radicalment nova de viure i intervenir sobre la realitat social que queda evidenciada amb la revolta de Mai 68 (Krohn, 2008:229-237). Però a banda d'aquests cinc darrers films, aquest període comprèn també la publicació de *Notes sur le cinématographe* (1975), una sèrie de màximes datades dels 1950s i en menor proporció del període 1960-74, que busquen traspasar el relleu del cinematògraf a “una nova raça de joves solitaris que filmaran gastant tots els seus diners i evadint totes les rutines materials de l'ofici” (Bresson, 1975:41).

Els films de Debord i Bresson posen en qüestió allò que la gent cerca en els films, els usos que es fan d'aquest, i alhora allò què els films han d'oferir, les totalitats abstractes a les quals apunten. Els seus treballs són sovint considerats hermètics, críptics, enigmàtics, misteriosos, ambigus, el·líptics, obscurs, estranys... Desafien les representacions vistoses i les formulacions

simplistes per tal d'assenyalar envers la qüestió de la unitat sense revelar-la manifestament, limitant-se a suggerir o indicar alguns camins que poden facilitar un cert apropament. La interrelació entre fets, afirmacions o aspectes aparentment inconnexos es deixa sempre en mans del receptor, quelcom que comporta en molts casos a una sensació de perplexitat, confusió, descontent, insatisfacció. La situació cinematogràfica busca en tot moment frustrar les expectatives generades per l'espectacle cinemàtic, aquesta renúncia comporta un sacrifici en favor d'una forma diferent d'experiència, intensa, sense desviaments, distraccions, interrupcions, diversions, entreteniment, artificis, recreació, dispersió. L'abolició de la separació entre forma i contingut, és per tant l'objectiu darrer d'una proposta cinematogràfica que requereix sempre d'un component important de cooperació i esforç per part del receptor o interlocutor, no espectador. Sense tal sacrifici l'experiència cinematogràfica roman excessivament seriosa, reiterativa, densa, concentrada. La seva entrega a una perspectiva abstracta, no figurativa, és fruit d'un gran sacrifici per part de qui escriu el film, i comporta parlar de qüestions i de maneres considerablement complexes. A causa d'això, si bé es cert que la situació cinematogràfica constitueix una proposta de diàleg conscient, seriós, distanciat, respectuós, intel·ligent i unitari sobre els grans problemes cristal·litzats pel Mai 68, també ho és que el seu contingut-forma teòric-pràctic en cap cas pot ser confinat a un únic tòpic o temàtica, no podent ser per tant circumscrita a l'escrutini d'un esdeveniment disruptiu com ara el Mai 68.

Constel·lacions 68

A partir de la relació de fenòmens cinematogràfics presentada en aquest apartat, hom pot distingir cinc constel·lacions d'autors i films rellevants tant pel que fa a la trajectòria del cinema europeu modern i contemporani com pel que fa més concretament a l'escrutini de esdeveniments disruptius com el Mai 68. Cròniques directes, col·lectius militants, ficcions d'autor, manifestos avantguardistes i situacions cinematogràfiques, constitueixen cinc conglomerats o constel·lacions de cineastes i films, en relació a les quals hom pot situar virtualment qualsevol acte de comunicació cinematogràfica. En aquesta darrera secció de l'apartat, es procura oferir una aplicació pràctica dels instruments conceptuals fins aquí desplegats, mitjançant dues taules i una gràfica que busquen desplegar en un mateix pla les constel·lacions cinematogràfiques entorn el 'cinéma 68' i la situació cinematogràfica analitzades. La primera taula és una compilació de tots els fenòmens cinematogràfics entorn el 'cinéma 68' i la situació cinematogràfica tractats, de manera esquemàtica s'hi inclouen tant films com publicacions, directors, estructures i constel·lacions. La segona taula comprèn una selecció de setanta films, a cadascun d'aquests films s'atribueix un factor 'CQ' en

relació a la seva proximitat amb la situació cinematogràfica i el projecte d'unificació del cinematogràfic i el quotidià, aquest exercici complex de quantificació és un pas necessari per a la representació gràfica de les constel·lacions cinematogràfiques a la qual es vol arribar. En tercer lloc, per tant, es presenta un diagrama de dispersió que procura de forma aproximativa i orientativa oferir una representació gràfica de les constel·lacions cinematogràfiques més rellevants al voltant de l'emergència de la situació cinematogràfica, una espècia de carta celeste on poder ubicar tot fenomen cinemàtic, comunicatiu, audiovisual, humà.

TAULA 1: COMPILACIÓ FENÒMENS CINEMATogrÀFICS CINÉMA 68

La primera taula és una compilació de tots els fenòmens cinematogràfics entorn el 'cinéma 68' esmentats en aquest apartat. La gran quantitat i varietat de dades impedeix una representació gràfica en diagrama de fletxes, tanmateix s'ha afegit un codi de colors per facilitar la comprensió i la formació d'imatges mentals.

Films (director, any) Publicacions Directors Estructures Constel·lacions

Preferències cinematogràfiques de Debord el 1952

Le Voyage Dans La Lune (Georges Méliès, 1902)
Das Cabinet des Doctor Caligari (Robert Wiene, 1920)
Entr'acte. (René Clair, 1924)
Bronenosets Potyomkin (Sergei M. Eisenstein, 1925)
Un chien andalou (Luis Buñuel, 1928)
City Lights (Charles Chaplin, 1931)
Traité de brave et d'éternité (Isidore Isou, 1950)
L'Anti-concept (Gil J. Wolman, 1952)
Hurlements en faveur de Sade (Guy Debord, 1952)

Preferències cinematogràfiques de Bresson el 1952

The Gold Rush (Charles Chaplin, 1925)
City Lights (Charles Chaplin, 1931)
Bronenosets Potyomkin (Sergei M. Eisenstein, 1925)
Brief encounter (David Lean, 1945)
Ladri di biciclette (Vittorio De Sica, 1948)
Man of Aran (Robert J. Flaherty, 1934)
Louisiana Story (Robert J. Flaherty, 1948)

Cineastes pont entre Debord i Bresson

Jean Cocteau

Les Dames du Bologne (Bresson, 1945)
Hurlements en faveur de Sade (Debord, 1952)

Jean-Luc Godard

Au hasard Balthazar (Bresson, 1966)
La Société du spectacle (Debord, 1967)

Jean Eustache

Resposta a l'estètica bressoniana
 Temàtiques tangents als situacionistes

Marguerite Duras

Influència cinematògraf i teories situacionistes
 Rebuig a actors i paraula verbalitzada

Philippe Garrel
Admiració pel cinematògraf
Esperit llibertari

Institucions Mai 68

Cinémathèque Française (Henri Langlois)
Centre National de la Cinématographie (CNC)
Comité de Défense de la Cinémathèque
Enfants de la Cinémathèque
Ecole Nationale de Photographie et de Cinématographie (ENPC)
Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC)
États Généraux du Cinéma Français
Festival de Cannes
États Généraux du Cinéma (Association)
Société des Réalisateurs de Films (SRF)

Cròniques directes

William Klein

Loin du Vietnam (SLON, 1967)
Mister Freedom (William Klein, 1968)
Grands soirs et petits matins (William Klein, 1978)
Mai-68 par lui-même o *Extraits d'un film qui aurait dû exister* (William Klein, 1978)
Cinétracts (Marker, Godard, Resnais, i altres directors tant professionals com amateurs)

Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC) ocupat i autogestionat

La reprise du travail aux usines Wonder (Jacques Willemont, 1968)

Reprise (Hervé LeRoux, 1996)

Cannes 68 (Selim Sasson, 1968)

Actualités Françaises

Actualités dels grups Gaumont i Pathé

Butlletins i magazines Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF)

Caméras en lutte en Mai 68 (Sébastien Layerle, 2008) (LLIBRE DE REFERÈNCIA)

Col·lectius militants

Chris Marker (Estructures de producció)

Loin du Vietnam (SLON, 1967)

'Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles' (SLON)

Cinétracts

Grups Medvedkine

'Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles' (ISKRA)

Loin du Vietnam (SLON, 1967)

Jean-Luc Godard, Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnes Varda, Claude Lelouch, Ruy Guerra, etc.

Nouvelle Vague i Rive Gauche

À bientôt, j'espère (Marker i Marret, 1968)

La Charnière (Bonfanti i Cèbe, 1968)

Classe de Lutte ou Mai 68 à Besançon (Grup Medvedkine, 1969)

Avec la sang des autres (1974)

Le Fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967-1977) (Marker, 1977)

A Grin Without a Cat (Marker, 1993)

Dues parts: *Les Mains Fragiles* i *Les Mains Coupées*

Jean-Luc Godard (col·laboracions en projectes col·lectius)

Loin du Vietnam (SLON, 1967)

Grups Medvedkine

Cinétracts

Grup Dziga Vertov

À bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1960)

Week-end (Godard, 1967) i *La Chinoise* (Godard, 1967)

One plus one (1968) i *Le Gai Savoir* (1968)

Un film comme les autres (Jean-Luc Godard i Grup Dziga Vertov, 1968)

Vent d'est (Grup Dziga Vertov, 1969)

Tout va bien (Godard i Gorin, 1972)

Ici et ailleurs (Godard, Gorin, Grup Dziga Vertov i Miéville, 1976)

Marin Karmitz

Camarades (Marin Karmitz, 1969)

Coup pour coup (Marin Karmitz, 1972)

Mk2 Diffusion (1973)

Atelier de Recherche Cinématographique (ARC)

Comité d'action du treizième (ARC, 1968)

Le droit à la parole (ARC, 1968)

Le joli mois de Mai (ARC, 1968)

Mourir à trente ans (Romain Goupil, 1982)

Ficcions d'autor

François Truffaut

Une certaine tendance du cinéma français (François Truffaut, 1954), política autors

Comité de Défense de la Cinemathèque

Festival de Cannes

Les Quatre Cents Coups (François Truffaut, 1959)

Baisers Volés (François Truffaut, 1968)

La nuit américaine (François Truffaut, 1973)

Jean Eustache

La maman et la putain (Jean Eustache, 1973)

Mes petites amoureuses (Jean Eustache, 1974)

Louis Malle

États Généraux du Cinéma

Humain, trop humain (Louis Malle, 1974)

Milou en Mai (Louis Malle, 1990)

Marguerite Duras

Hiroshima mon amour (Resnais, 1959) (guió)

La Musica (Duras, 1967)

Détruire dit-elle (Duras, 1969)

Philippe Garrel

Liberté, la nuit (Philippe Garrel, 1983)

Les ministères de l'art (Philippe Garrel, 1988)

Les amants réguliers (Philippe Garrel, 2005)

Innocents o *The dreamers* (Bernardo Bertolucci, 2003)

Manifestos avantgardistes

Autodissolució avantguardes polítiques i artístiques

La Revolution ce ne'est qu'un debut, continuons le combat (Pierre Clémenti, 1968)

Le soulèvement de la jeunesse - Mai 68 (Lemaître, 1969)

Escola de Barcelona

Jose Maria Nunes

Mañana (Jose Maria Nunes, 1957)
Sexperiencias (Jose Maria Nunes, 1968)

Situacions cinematogràfiques

Guy Debord

La Société du Spectacle (Guy Debord, 1967) (llibre)
La Société du Spectacle (Guy Debord, 1973)
Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, ... (Guy Debord, 1975)
In girum imus nocte et consumimur igni (Guy Debord, 1978)

Robert Bresson

Au hasard Balthazar (Robert Bresson, 1966)
Mouchette (Robert Bresson, 1967)
Une femme douce (Robert Bresson, 1969)
Quatre nuits d'un rêveur (Robert Bresson, 1971)
Lancelot du Lac (Robert Bresson, 1974)
Le Diable probablement (Robert Bresson, 1977)
L'Argent (Robert Bresson, 1983)

TAULA 2: CORRELACIÓ DE FILMS - SITUACIÓ CINEMATogrÀFICA

En aquesta segona taula s'atribueix a cadascun dels films esmentats a la taula anterior un factor que busca traduir numèricament la proximitat amb la situació cinematogràfica i el projecte d'unificació del cinematogràfic i el quotidià. Tot i les dificultats de quantificar els films a partir d'una variable essencialment qualitativa, s'intenta aquí donar uns valors de referència per tal de contribuir a la comprensió de l'operativitat de la nova categoria d'anàlisi. El número 5 ve a representar la màxima afinitat envers la situació cinematogràfica, el màxim equilibri entre unificació del cinematogràfic i el quotidià, a partir d'aquí els números superiors tendeixen a posar major èmfasi en la unificació del cinematogràfic i els números inferiors tendeixen a posar major èmfasi en la unificació del quotidià.

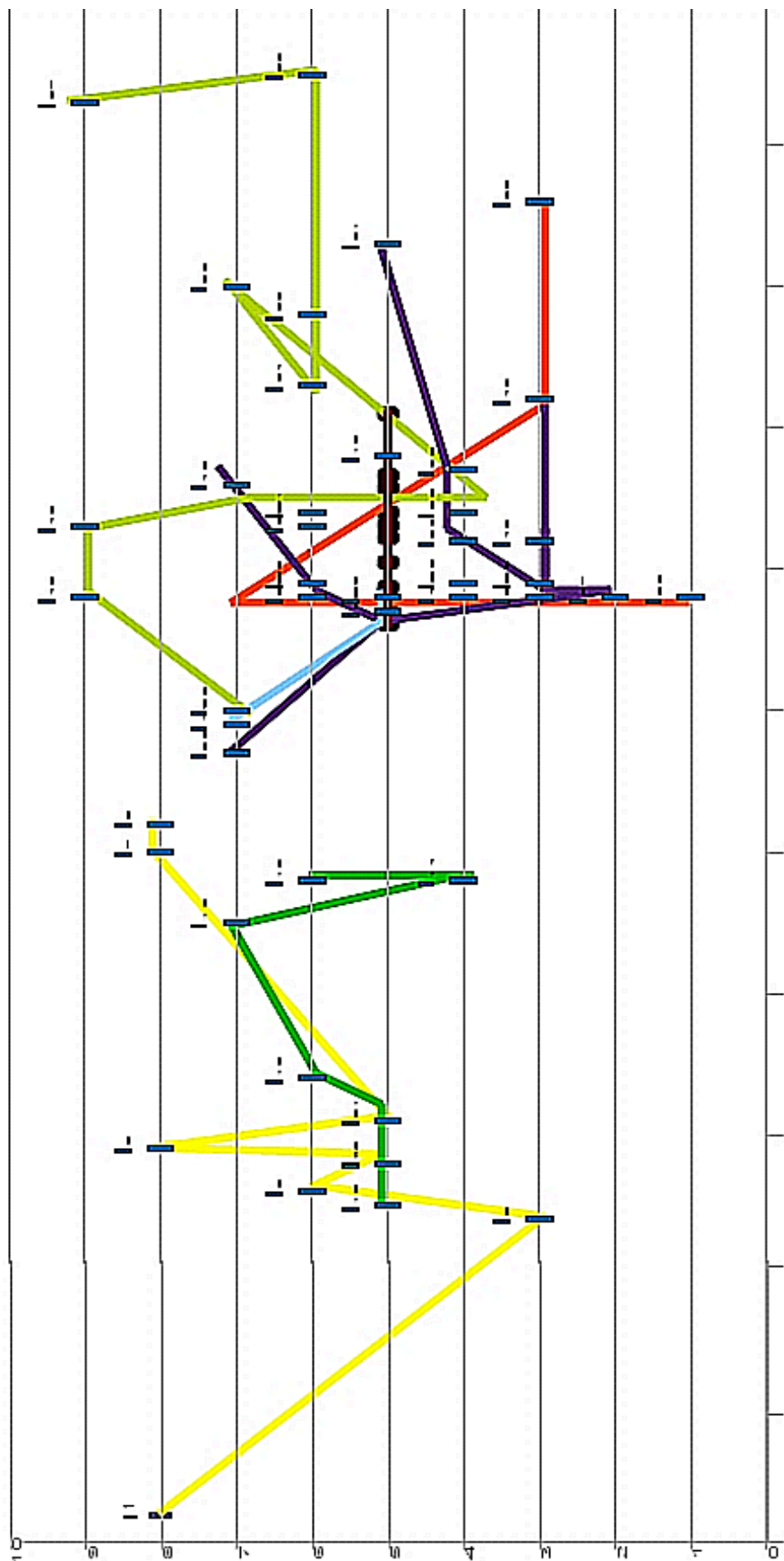
Títol film (director, any)	CQ
<i>Le Voyage Dans La Lune</i> (Georges Méliès, 1902)	8
<i>Das Cabinet des Doctor Caligari</i> (Robert Wiene, 1924)	3
<i>Entr'acte</i> . (René Clair, 1926)	6
<i>Bronenosets Potyomkin</i> (Sergei M. Eisenstein, 1925)	5
<i>Un chien andalou</i> (Luis Buñuel, 1929)	8
<i>City Lights</i> (Charles Chaplin, 1931)	5
<i>Traité de brave et d'éternité</i> (Isidore Isou, 1950)	8
<i>L'Anti-concept</i> (Gil J. Wolman, 1952)	8
<i>Hurlements en faveur de Sade</i> (Guy Debord, 1952)	8
<i>The Gold Rush</i> (Charles Chaplin, 1925)	5
<i>Brief encounter</i> (David Lean, 1945)	7
<i>Ladri di biciclette</i> (Vittorio De Sica, 1948)	4
<i>Man of Aran</i> (Robert J. Flaherty, 1934)	6
<i>Louisiana Story</i> (Robert J. Flaherty, 1948)	6
<i>Mister Freedom</i> (William Klein, 1968)	7
<i>Grands soirs et petits matins</i> (William Klein, 1978)	3
<i>La reprise du travail aux usines Wonder</i> (Jacques Willemont, 1968)	5
<i>Reprise</i> (Hervé LeRoux, 1996)	3
<i>Cannes 68</i> (Selim Sasson, 1968)	3
<i>Actualités Françaises</i>	1
<i>Actualités dels grups Gaumont i Pathé</i>	1
<i>Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF)</i>	1
<i>Loin du Vietnam</i> (SLON, 1967)	5
<i>À bientôt, j'espère</i> (Marker i Marret, 1968)	3
<i>La Charnière</i> (Bonfanti i Cèbe, 1968)	2
<i>Classe de Lutte ou Mai 68 à Besançon</i> (Grups Medvedkine, 1969)	4
<i>Avec la sang des autres</i> (Grups Medvedkine, 1974)	4
<i>Le Fond de l'air est rouge</i> (ISKRA, 1977)	4
<i>A Grin Without a Cat</i> (Marker, 1993)	5
<i>À bout de souffle</i> (Jean-Luc Godard, 1960)	7
<i>Week-end</i> (Godard, 1967)	5
<i>La Chinoise</i> (Godard, 1967)	5
<i>One plus one</i> (1968)	6
<i>Le Gai Savoir</i> (1968)	6
<i>Un film comme les autres</i> (Jean-Luc Godard i Grup Vertov, 1968)	5
<i>Vent d'est</i> (Grup Dziga Vertov, 1969)	3
<i>Tout va bien</i> (Godard i Gorin, 1972)	4
<i>Ici et ailleurs</i> (Godard, Gorin, Grup Dziga Vertov i Miéville, 1976)	7

<i>Camarades</i> (Marin Karmitz, 1969)	3
<i>Coup pour coup</i> (Marin Karmitz, 1972)	3
<i>Comité d'action du treizième</i> (ARC, 1968)	4
<i>Le droit à la parole</i> (ARC, 1968)	4
<i>Le joli mois de Mai</i> (ARC, 1968)	4
<i>Mourir à trente ans</i> (Romain Goupil, 1982)	3
<i>Les Quatre Cents Coups</i> (François Truffaut, 1959)	7
<i>Baisers Volés</i> (François Truffaut, 1968)	9
<i>La nuit américaine</i> (François Truffaut, 1973)	9
<i>La maman et la putain</i> (Jean Eustache, 1973)	7
<i>Mes petites amoureuses</i> (Jean Eustache, 1974)	7
<i>Humain, trop humain</i> (Louis Malle, 1974)	4
<i>Milou en Mai</i> (Louis Malle, 1990)	7
<i>Liberté, la nuit</i> (Philippe Garrel, 1983)	6
<i>Les ministères de l'art</i> (Philippe Garrel, 1988)	6
<i>Les amants réguliers</i> (Philippe Garrel, 2005)	6
<i>Innocents o The dreamers</i> (Bernardo Bertolucci, 2003)	9
<i>La Revolution ce ne'est qu'un debut, continuons le combat</i> (Pierre Clémenti, 1968)	5
<i>Le soulèvement de la jeunesse - Mai 68</i> (Lemaître, 1969)	5
<i>Mañana</i> (Jose Maria Nunes, 1957)	7
<i>Sexperiencias</i> (Jose Maria Nunes, 1968)	5
<i>La Société du Spectacle</i> (Guy Debord, 1973)	5
<i>Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, ...</i> (Guy Debord, 1975)	5
<i>In girum imus nocte et consumimur igni</i> (Guy Debord, 1978)	5
<i>Au hasard Balthazar</i> (Robert Bresson, 1966)	5
<i>Mouchette</i> (Robert Bresson, 1967)	5
<i>Une femme douce</i> (Robert Bresson, 1969)	5
<i>Quatre nuits d'un rêveur</i> (Robert Bresson, 1971)	5
<i>Lancelot du Lac</i> (Robert Bresson, 1974)	5
<i>Le Diable probablement</i> (Robert Bresson, 1977)	5
<i>L'Argent</i> (Robert Bresson, 1983)	5

	LLISTAT FILMS GUY DEBORD (1952)
	LLISTAT FILMS ROBERT BRESSON (1952)
	CRÒNIQUES DIRECTES
	COL·LECTIUS MILITANTS
	FICCIONS D'AUTOR
	MANIFESTOS AVANTGUARDISTES
	SITUACIONS CINEMATOGRÀFIQUES

GRÀFICA 1 : CONSTEL·LACIONS 68 I ECLOSIÓ DE LA SITUACIÓ CINEMATogrÀFICA

La següent gràfica és un diagrama de dispersió confeccionat a partir dels valors de la segona taula que procura de forma aproximada i orientativa oferir una representació gràfica de les constel·lacions 68 i l'emergència de la situació cinematogràfica. A l'eix horitzontal es troba l'evolució cronològica, abans del Mai 68 a l'esquerra, després del Mai 68 a la dreta. A l'eix vertical es troba el factor CQ, que fa referència a la unificació del cinematogràfic i del quotidià. En l'eix Y 5 és el valor més proper a la situació cinematogràfica, els valors inferiors tendeixen més a la unificació del quotidià i els valors superiors a la unificació del cinematogràfic. La situació cinematogràfica es constitueix en base a constel·lacions d'autors unides per línies de color que a partir de 1968 convergeixen vers el centre de la taula, on hi ha els punts vermells que representen els films de Debord i Bresson.



CONCLUSIONS

L'objectiu d'aquest treball és examinar dues grans aportacions de teoria i pràctica cinematogràfica, finalment complementades per una tercera. Aquestes contribucions son presentades tal i com son per deixar que sigui el propi lector qui, en confrontar els paràgrafs o blocs adjacents igual que confronta els elements de la banda sonora i visual d'un film de Bresson o Debord, cerqui per si mateix noves relacions entre elements ja existents, tal vegada contradictoris a primera vista, però que en entrar en contacte entre sí generen determinades friccions, intercanvis, dialèctica, inversions... L'estructura del treball és en certa manera oposada a l'habitual, en tant que el marc teòric general ve aquí precedit pel marc teòric específic, que al seu temps ve precedit per l'anàlisi. Arribats al final de l'exposició, aquest apartat dissenyat per concloure de forma extremadament sintètica la investigació, convida a rebobinar marxa enrere i a velocitat ràpida tota la tira fins al principi.

Els treballs cinematogràfics de Debord i Bresson, i en especial els seus darrers films i els seus dos grans llibres *La societat de l'espectacle* (1967) i *Notes sobre el cinematògraf* (1975), constitueixen els màxims exponents de l'estil unitari i la situació cinematogràfica, una fenomenologia i categoria d'anàlisi que troba el seu punt d'eclosió i zenit arran del 'cinéma 68'. La voluntat d'escrutini del Mai 68 a través del mitjà cinematogràfic, suposa efectivament l'emergència de múltiples constel·lacions de cineastes i films que poden agrupar-se sota el denominador comú 'cinéma 68', fenomen genuí del París de la modernitat social i cinematogràfica. Cròniques directes, col·lectius militants, ficcions d'autor, manifestos avantguardistes i situacions cinematogràfiques, conformen diferents constel·lacions dins les quals hom pot situar cineastes i films que de forma puntual s'atansen a l'estil unitari i la situació cinematogràfica. L'aproximació confluent a Debord i Bresson, passa per emmarcar i vincular la gènesi de la situació cinematogràfica a les constel·lacions cinematogràfiques del 'cinéma 68', context en què teories situacionistes i cinematògraf assoleixen màxima rellevància. Finalment però les filmografies de Debord i Bresson són les úniques que desenvolupen de forma plena l'estil unitari, i per tant aquelles que centren l'interès en l'estudi i definició de la nova categoria d'anàlisi.

Bresson i Debord son dos 'outsiders' del món cinematogràfic, les seves contribucions son sovint considerades marginals, les seves propostes romanen en general força oblidades. Si bé és cert que puntualment hom recorre al cinematògraf per estudiar films contemporanis, i a la societat de

l'espectacle per descriure el món actual, rarament es considera aquests projectes d'unificació del cinematogràfic i el quotidià en tant que proposta de doble cara, única, coherent i compacta en les seves dues vessants. El pensament cinematogràfic de Debord i el pensament social de Bresson mereixen per tant ser represos des d'una perspectiva inèdita, que ha d'apuntar en un i altre cas un més enllà en l'estat de la qüestió, a partir de la premissa que en un i altre cas activitat social i activitat cinematogràfica van estretament unides, formen part d'un mateix tot.

A partir de tals pressupòsits, la segona part d'aquesta recerca insta a reprendre dues trajectòries cinematogràfiques i investigadores paral·leles, nascudes en un marc d'experimentació avantguardista, que de seguida es consoliden en un estil propi i netament personal, i que acaben abocades a l'autoexili arran de greus problemes de producció i distribució. L'experimentació en l'ús de la càmera i en especial del magnetòfon, la recerca d'ambients que possibilitin encontres veritables, el distanciament respecte la decadència de l'art i el cine, i sobretot una base teòrica àmpliament i coherentment fonamentada, conformen les grans posicions irrenunciabls i comunes pel cinematògraf i el no espectacle. A banda però dels paral·lelismes en quant a trajectòries i mètodes de treball, els tres grans nexes d'unió que emergeixen en d'aquesta segona part del treball són:

1. Renúncia, al cine espectacle, ambaixador del teatre i la representació, tant en l'activitat cinematogràfica com quotidiana.
2. Transformació, per mitjà del muntatge-détournement, dels plans visuals i sonors, dels elements de la realitat que serveix de punt de partida.
3. Integració, en les situacions cinematogràfiques, de tot acte de lectura i escriptura cinematogràfica, de tot moment de la vida quotidiana.

A aquests nexes d'unió de primer ordre, hom pot afegir múltiples tangències de segon ordre aparegudes reiteradament al llarg d'aquesta segona part de la recerca:

1. Atracció pels dispositius mecànics de captació i reproducció del real, que es tradueix en efecte estilístic que cerca una poesia sonora de qualitat mecànica i rítmica, sobretot a partir de veus i sons.

2. Similituds significatives en determinades categories com el tractament del so i la imatge, el muntatge, la fragmentació, l'austeritat, l'aproximació al real, els contrastos, etc.
3. Rebuig unànim a procediments àmpliament consolidats en el cine convencional, com la identificació, la representació, les estrelles, els actors, el teatre, l'escenificació, la dramatització, l'exteriorització, l'extraversió, el recarregament, etc.
4. Assemblatge d'imatges en moviment i sons provinents de la realitat, a priori insignificants i independents, que en entrar en contacte es transformen per intentar produir una verdadera comunicació a partir del màxim hermetisme.
5. Formulació nihilista i provocativa, precisa i concisa, lligada a un afany extrem de contenció i de defugir tota forma d'espectacularització.
6. Recerca d'una relació diferent amb l'interlocutor de films, aspiració a fomentar una recepció conscient i crítica tant d'imatges com de sons.
7. Interès per la vida quotidiana contemporània, en especial per les conseqüències de l'estranyament i l'alienació envers el món.
8. Predilecció pels a éssers proscrius, rebels, infames, marginals, nihilistes, o que d'una o altra manera encarnen antiherois.
9. Ruptura amb els procediments habituals d'escriptura amb imatges i sons, i en conjunt amb tota dissociació de fons i forma.
10. Inusual vigència i coherència de les aportacions, lligada a estretes correspondències entre filmografia i biografia, per a cadascun dels autors i envers l'altre.

Aquests són alguns trets característics i comuns per a dos sistemes de treball clarament definits. Ara bé, més enllà de les afinitats personals i cinematogràfiques, l'objectiu d'aquesta recerca

és definir un únic estil que és alhora causa i conseqüència de l'afany determinant per conèixer la naturalesa última de la vida quotidiana contemporània, per via d'una recerca minuciosa duta a terme mitjançant un llenguatge d'imatges i sons, que busca despendre's de tot artifici per tal d'alliberar els veritables potencials d'unificació del social i cinematogràfic. A partir d'aquí els objectius de la investigació esdevenen mètodes, els fins mitjans, els continguts formes, la teoria pràctica. L'objecte d'estudi deixa de ser concebut com quelcom mort o definitiu, i passa a ser tractat com quelcom viu i en canvi constant, com la mateixa vida, món i cine als quals fan referència els films estudiats. Les proposicions del cinematògraf i dels situacionistes impliquen una recerca constant de noves correspondències no ideològiques entre activitat quotidiana i activitat cinematogràfica. Històricament la temptativa troba el seu punt àlgid entre finals dels 1960's i començament dels 1970's, a París. Quatre dècades després arreu del planeta hom pot detectar propostes emergents que busquen reprendre o reinventar certs aspectes del pensament cinematogràfic o social aquí esbossats. Rarament però tals propostes conceben aquestes dues vessants simultàniament, com a aspectes indissolubles d'un tot orgànic, conseqüent amb la fenomenologia i estil esbossats en la primera part del treball, aquella que cerca de forma recurrent la unificació del cinematogràfic i el quotidià.

La primera part d'aquesta recerca apunta doncs al sorgiment d'una nova fenomenologia, l'estil unitari, i d'una nova categoria d'anàlisi, la situació cinematogràfica, a partir del següent esquema en cinc grans punts:

1. La fenomenologia estudiada parteix de l'observació minuciosa de la vida quotidiana, amb especial preocupació pel paper del quotidià dins el cinematogràfic i del cinematogràfic dins el quotidià, tot assenyalant el caràcter a priori distret, programat, evanescent, insatisfactori, efímer, quantitatiu, refractari, reemplaçable de la vida, i de la seva representació en pantalla.
2. A mesura que es desplega l'observació denota gran preocupació per les disparitats o separacions que colonitzen i dominen tant el medi social com el medi cinematogràfic, en concret pel caràcter intercanviable i escindit dels llaços entre éssers i objectes de l'entorn, especialment quan aquells son representats cinemàticament.
3. La consciència de que el problema radica en els vincles i la manca d'unitat de les experiències de la vida quotidiana i de les experiències cinematogràfiques, duu a valorar les temptatives i possibilitats d'unificar instants de la vida i comunicacions cinematogràfiques, tot conferint cohesió a propòsits i obres.

4. Sorgeix llavors la reivindicació d'un estil d'escriptura amb imatges en moviment i sons que busca transformar d'arrel l'activitat quotidiana i cinematogràfica, per tal d'alliberar-la de tot artifici, i desvetllar-ne els veritables potencials.

5. Les reflexions entorn com aquesta proposta ha d'operar per tal d'assolir els seus objectius d'unificar vivències cinematogràfiques, van però més enllà del terreny estrictament cinematogràfic, en constituir-se en categoria d'anàlisi que en la mesura que incorpora a la proposta la predisposició del receptor i el context d'interlocució implícites en cada cas, resulta en un instrument virtualment aplicable a l'estudi de qualsevol relació comunicativa i de qualsevol interacció quotidiana.

Tenint en compte tals premisses, estudiar els films de Debord i Bresson, intentar comprendre millor les seves reflexions entorn el cinematògraf i l'espectacle, no és només recuperar una manera d'escriure i llegir films, d'afrontar la vida, o de recompondre el món; és també dotar-se de models d'anàlisi per unificar la realitat, que a partir d'una idea abstracta de situació cinematogràfica, promouen la recepció crítica de tot allò que constantment ens és comunicat, al temps que aposten per una manera radicalment diferent de comunicar. La construcció de vincles interiors i no espectaculars, de situacions cinematogràfiques, pretén en aquest sentit ser una eina per estudiar i transformar un món que canvia cada cop més de pressa, un món que s'escriu amb el moviment constant del “cinematò-graf”, però que tanmateix pot ésser viscut per un mateix des de la presència instantània i activa en un lloc i moment concrets, el aquí i ara de la “situatio” .

LLISTAT DE NOTES

¹ Aquesta investigació parteix de la voluntat de posar en relació les obres de Robert Bresson i Guy Debord, una intenció que no sorgeix del no res. A finals del 2005 apareix als Estats Units una nova edició en DVD de *Pickpocket* (Bresson, 1959) que inclou un polèmic article del crític d'art i cinema Gary Indiana (2005), qui a més de donar un punt de vista prou inusual sobre els films de Bresson, estableix una comparativa força interessant entre Bresson i Debord. L'article va provocar en el seu moment una intensa discussió entre la crítica cinematogràfica, tant a Internet com en revistes especialitzades. La comparació pot semblar a primera vista un tant estranya, si es té en compte que Bresson és l'autor de nombrosos films de temàtica religiosa, i que el seu estil ha estat batejat com espiritual per Susan Sontag (1966) o transcendental per Paul Schrader (1972), mentre que per contra Debord és un revolucionari del maig francès, tant radical com bohemí. Malgrat això en el curs de l'esmentada discussió, Indiana (2006) afirma haver escoltat de primera mà de persones que coneixien prou bé Bresson i amb una excel·lent autoritat per parlar d'ell, dir que aquest estava familiaritzat amb l'obra de Debord i que se la prenia prou seriosament. A banda d'això l'article estableix una relació entre ambdós cineastes en base a la manca de fe en cap mena de redempció o rehabilitació, i per la descripció de com les nostres emocions esdevenen productes o mercaderia (Indiana, 2005). Es pot trobar un equivalent en una crítica a un film de Debord l'any 1981, quan el periodista Gérard Guégan escriu en un article a propòsit de *In girum imus nocte et consumimur igni* (Debord, 1978): "Així la pel·lícula *La societat de l'espectacle* em trastornà per aquesta acarnissada voluntat de domar el temps que passa (mirin les seves fotografies, que van tornant-se cada cop més borroses al llarg dels anys, com si Debord rebutgés la seva imatge), de camuflar aquesta espècie de talent evident per fer brotar llàgrimes pel rodeig de la rigidesa (com en Bresson, pel demés, però més implacable)" (Debord, 2000:120-122). Aquest article, inclòs a *Ordures et décombres déballés à la sortie du film "In girum imus nocte et consumimur igni", par différentes sources autorisées* (1982), llibre que recull catorze crítiques sobre el darrer film de Debord aparegudes a la premsa amb motiu de la seva primera projecció l'any 1981, ve a traçar el mateix camí que l'article d'Indiana (2005), però en sentit invers. El pas del temps i la impossibilitat d'alliberar la vida, són sens dubte dos temes molt presents en les filmografies de Debord i Bresson.

² En referir-se a la perspectiva sociològica, cal esmentar en primer lloc tres grans autors de la teoria clàssica com Émile Durkheim, Max Weber i Karl Marx. Dels dos primers, val la pena citar dues obres que en part transpiren en aquesta recerca, *Les regles del mètode sociològic* de Émile Durkheim i *L'ètica protestant i l'esperit del capitalisme* de Max Weber. Les referències a Marx i la teoria crítica son com es pot veure a continuació constants. Val la pena però recordar també la importància de les aportacions de Robert King Merton a l'hora de conjugar les teories de Durkheim i Weber, Weber i Marx, Marx i Durkheim. Més en general, la perspectiva sociològica aquí adoptada parteix en bona mesura dels volums sobre *Teoria sociològica clàssica*, *Teoria sociològica moderna* i *Teoria sociològica contemporània* de George Ritzer.

³ En la separació científica tradicional entre objecte i subjecte, l'objecte és allò cognoscible, determinable, aïllable, manipulable, el subjecte és tot o res, tal vegada allò capaç de concebre objectes i subjectes. La proposta d'aquest treball és abandonar la disjunció entre objecte i subjecte, determinisme i atzar, en favor d'idees com sistema obert, ambient, ecosistema, interdependència. Subjecte i objecte es constitueixen i pertorben mútuament, cal prendre això com a incertesa fonamental, restricció necessària, per una regressió de l'objectivitat que en comptes de tancar i petrificar conceptes expandeixi la visió, estimuli el coneixement, connecti allò que fins ara ha semblat contradictori. La coherència i obertura epistemològica passa llavors forçosament per la incertesa i l'autoreferència, pel potencial epistemològic del principi autocrític i autoreflexiu,

entenent que l'epistemologia ha de ser un metasisistema, un sistema obert que ascendeix fins l'infinit, no una solució última, sí una incertesa, una limitació del coneixement que esdevé ampliació. Si d'acord amb Kuhn tot progrés important del coneixement s'opera necessàriament per la fissuració i ruptura de sistemes tancats, incapaços d'integrar observacions cada cop més centrals, l'epistemologia ha de fer de l'obertura i la reflexivitat, autoobertura i autoreflexivitat, els seus dos aspectes fonamentals, i de les relacions ecosistemàtiques i metasisistemàtiques, les seves dues relacions fonamentals. Objecte i subjecte han de ser concebuts dins un ecosistema, més encara en un món obert que el coneixement no pot completar, i un metasisistema, teoria que integri subjecte i objectes, ans subjecte i objecte mai poden ser absoluts. La concepció complexa crida i aporta l'autocrítica, la revisió epistemològica i la fabricació de veritats mortals o vivents. La *scienza nuova* no pretén un discurs acabat, definitiu, estàtic ni immòbil, sí una connexió entre teoria, metodologia, epistemologia, ontologia i altres, amb realitats no essencials, amb coherència i obertura, sense absoluts ni eterns, un enriquiment del concepte actual de ciència, una transformació multidimensional que trenqui amb la parcel·lació disciplinària i el fraccionament teòric, en favor de la unitat de la ciència, amb unitat i diversitat, continuïtat i ruptures, per tal que física, biologia, antropologia, sociologia i demés deixin de ser entitats tancades sense perdre la seva identitat. La perspectiva transdisciplinària o indiscriminària així proposada va en contra d'aquesta institució burocratitzada que és actualment al ciència, incapaç d'integrar, articular o reflexionar els seus propis coneixements.

⁴ En termes de pràctica cinematogràfica, parlar d'unificar l'activitat quotidiana i cinematogràfica implica posar en contacte un subjecte que crea films amb un objecte que són els films creats. En termes teòrico-pràctics, la unificació de subjecte i objecte comprèn la unificació de totes les parts posades en relació amb l'activitat cinematogràfica, tant en la creació com en el visionat i l'estudi.

⁵ El naixement del cinema i del seu relatiu el documental, a mans dels germans Lumière, es dona en un context d'objectivació del món àmpliament estudiat per teòrics com Marx, Benjamín, Balázs... La tendència a objectivar el món característica d'aquests temps comporta pel cinema el reforçament d'un realisme de caire positivista ràpidament i àmpliament consolidat. L'afany per explicar amb objectivitat els fets socials mitjançant el seu tractament com a coses segons pregonia Comte condueix així inesperadament a refermar un corrent d'objectivació del món que potencia la seva conversió en imatge tal com suggeria Heidegger. El procés mitjançant el qual tècnica, indústria i espectacle s'alien per a fer de tot allò que se'ls presenti un objecte, imatge o mercaderia és habitualment designat com a cosificació. El fetitxisme de l'objecte mercaderia, propens a prendre tot allò que se li posi al davant per posar-ho en imatges i exposar-ho en vitrines, veu llavors en el cinema un enginy idoni en els processos d'objectivació o cosificació.

⁶ El film-assaig no és un gènere, car no té límits concrets, tampoc un estil, ni un paradigma o culminació de caire ètic o estètic, no té una estructura narrativa prototípica i la seva caracterització en cap cas es redueix al muntatge, ans sovint es troba barrejat amb la narració i s'orienta vers la visualització de les estratègies comunicatives més enllà d'allò estrictament cinematogràfic. El film-assaig és una reflexió cinematogràfica a través d'imatges i sons que bàsicament tracta sobre la realitat, el punt de partida és en cert sentit el documental, o potser més concretament la deconstrucció del gènere documental. Més enllà del debat sobre el realisme i dels plantejaments autoreflexius, ve a ser una reflexió que escull l'objecte i inventa les regles per perseguir una determinada relació entre forma i fons. Per definició no pot ser mai naturalista, malgrat no és només un qüestionament de la representació sinó també un conjunt d'estratègies audiovisuals encaminades a abordar les implicacions comunicatives i epistemològiques de la comunicació cinematogràfica. A mig camí entre realitat i ficció, es proposa dur la reflexió crítica més enllà de l'engany realista per tal de fer pensar la textura de la imatge cinematogràfica, amb una vocació didàctica doble que

planteja una barreja total de recursos comunicatius de manera similar a com feien els avantguardistes, per tal de jugar amb la fragmentació no com a finalitat sinó com a punt de partida orientat a una assumpció de la crisi de la representació que és usada per les capacitats creatives, epistemològiques i comunicatives que comporta.

⁷ Des de la Grècia clàssica fins els nostres dies la història de l'art ha estat marcada durant segles per un creixent predomini de la representació. La importància de la mimesi entesa com a mentida o imitació ha arribat a tal extrem que l'art figuratiu ha deixat pràcticament eclipsades altres tendències com l'art abstracte o l'art decoratiu. D'aquesta tradició o corrent figuratiu ha sorgit una idea de separació entre forma i contingut que ha culminat amb una absoluta supremacia del contingut sobre la forma: l'interès ha passat a centrar-se llavors en aconseguir interpretar o traduir adequadament allò què realment vol dir-nos una obra d'art, motiu pel qual han sorgit i proliferat arreu autèntics especialistes de l'alteració i adaptació d'obres per fer qualsevol creació intel·ligible a les diferents èpoques i cultures de la humanitat. Subsidiàriament han aparegut segons nivells d'interpretació orientats a emetre valoracions sobre les pròpies interpretacions, nivells en què hom distingeix entre contingut manifest i contingut latent, per tal de deixar clar que cap obra ni interpretació a partir d'aquesta pot aspirar a la neutralitat. La importància concedida a la interpretació ha donat lloc a una creixent hipertròfia de l'intel·lecte que ve a minvar la nostra energia i capacitat sensorial, és així com mica en mica tendim a observar en el món poc més que un inacabable cúmul de significats a desxifrar. La interpretació ha esdevingut una via per a domesticar l'art, per cercar-hi traços de contingut, per aplicar a l'obra els esquemes mentals de categories que ens semblin més adients en cada moment, gradualment l'obra ha passat a ser vista com un article d'ús al temps que creix el desig de reemplaçar-la per una bona traducció. De tot això es desprèn que per contra a l'habitual el treball de la crítica hauria d'orientar-se a descriure l'aparició de l'obra d'art i la seva forma amb un vocabulari precís que no es limiti exclusivament a la descripció espacial i que permeti dissoldre les consideracions de contingut en les de forma. Les societats contemporànies es defineixen per la multiplicació d'obres d'art, el bombardeig dels sentits, l'excés, la superproducció... en aquests contextos l'agudesa de l'experiència sensorial minva sense remei: vista, oïda, sentiments... La interpretació dóna per suposada l'experiència sensorial, quan aquesta és en realitat l'únic punt de partida possible en qualsevol dels casos. Hom tendeix a veure molts continguts arreu, sovint més dels que hi ha, enlloc de parar menys atenció als continguts per poder veure amb detall l'objecte, i és que contràriament a allò que s'acostuma a creure l'obra d'art i l'experiència personal que aquesta produeix són més reals i importants que la resta. Segons això caldria fixar-se més en com quelcom és allò que és i en què és allò què és, i menys en què significa, dit d'altra manera: recuperar la importància de l'eròtica de l'art per trencar amb l'hegemonia de l'hermenèutica de l'art.

⁸ L'evolució d'arts plàstiques com la pintura i l'escultura, i posteriorment la fotografia i el cinema, pot ser vista com un intent cada cop més encertat d'embalsamar la realitat, de lluitar contra el temps i la mort, d'aturar el temps en favor de la supervivència o perennitat material, d'escapar de la inexorabilitat de *Cronos*. Aquesta perspectiva duu a una possible interpretació psicoanalítica del cinema com a art sorgit amb la finalitat de preservar l'aparença, la semblança, el realisme, l'esperit, la forma... A partir del segle XV la pintura tendeix cada cop més a imitar la realitat, a reemplaçar el món exterior pel seu doble, això es pot observar en la perspectiva com a mètode racional d'obtenir una imatge psicològica de la realitat que trenca completament amb certes regles formals com ara l'enfocament a diferents distàncies o la inexistència de punts de fuga en visió bifocal, l'afany barroc de capturar escenes instantànies podria constituir un altre exemple. Aquesta tendència a reemplaçar la preocupació estètica per una preocupació psicològica vers el realisme es desplaça posteriorment de la pintura a la fotografia, la pintura opta llavors per abandonar aquests camins per duplicar la realitat i apareixen nous corrents com el impressionisme, expressionisme, cubisme, surrealisme... La fotografia com a nou mètode de reproducció mecànica de la realitat sense pràcticament

intervenció humana deu bona part de la seva objectivitat a una peça anomenada precisament objectiu, una lent que fa la funció d'ull humà i que actua com a únic mediador entre l'objecte inicial i la representació. Aquest funcionament per automatisme o determinisme "natural", pretén esborrar tota subjectivitat del procés creatiu, alhora que obliga a creure en l'existència i presència física en l'espai i el temps de l'objecte representat. Amb l'arribada del cinema s'acompleix la realització en el temps de l'objectivitat fotogràfica, gràcies a un mecanisme que permet captar tant la imatge com a durada de l'objecte en un procés que suposa una veritable 'mumificació del canvi'. Presumiblement el cinema aconsegueix a la fi despullar la mirada de tot coneixement, prejudici o noció ver l'objecte, una neutralitat quasi absoluta que permet a les arts plàstiques alliberar-se de l'obsessió pel realisme i cercar cada cop més la seva autonomia estètica. El cinema pot ser considerat per tant un fenomen idealista que no sorgeix tant de la successió d'avenços tècnics com d'una sèrie d'intents aproximatius i complicats a una idea molt concreta, es podria dir llavors que la idea precedeix el descobriment industrial i que el propi descobriment és molt anterior a les condicions tècniques que el fan possible. Des de l'aparició de la primera caixa màgica el cinema s'identifica amb una idea de representació íntegra i total de la realitat, amb un interès per crear una il·lusió perfecta del món exterior que es veu successivament recompensat per l'aparició del so, el color i el relleu, en un camí ja traçat per la fotografia i el fonògraf al segle XIX. En certa manera el blanc i negre, la primacia de la imatge en el cinema mut, les millores en aplicacions òptiques i síntesi del moviment, són només apunts per a quelcom que precedeix qualsevol evolució científica i desenvolupament industrial. De manera similar a com el mite de volar ja existia molts segles abans a l'aviació, hom pot dir que el cinema ja existia molt abans del segle XIX, tot i que de manera molt diferent a com es coneix ara. Segons com, es pot pensar fins i tot que el veritable cinema encara no ha estat inventat, que el mite del cinema total encara és lluny d'acomplir-se, i que l'existència del cinema precedeix de llarg la seva essència.

⁹ "Un petit argument pot servir de pretext per combinacions múltiples i profundes. Evita els arguments massa vastos o massa llunyans en els quals res adverteix quan t'extravies. O bé pren només aquells que podrien formar part de la teva vida i que deriva de la teva experiència".

¹⁰ Es pot trobar una cita similar de Bresson datada de l'any 1977 a la monografia d'Arnaud (2003:217-218). La pel·lícula del cinematògraf no busca analitzar ni explicar, sinó recompondre (Bresson, 1997:20).

¹¹ Schrader cita aquí a Sontag (1966), per afirmar que l'estil espiritual de Bresson passa per relatar la ficció de manera quasi documental, en apartar-se tant com sigui possible d'allò narratiu per tendir a allò documental.

¹² Per parlar del tractament de la vida quotidiana en base a la seva negativitat, suspensions o latències Schrader cita Philippe Arnaud, qui ofereix una exposició ampliada d'aquesta qüestió a la seva monografia (2003:8-14).

¹³ Autoproclamats hereus de moviments d'avantguarda com el dadaisme i el surrealisme, darrers passos de la fase activa de descomposició i autodestrucció del llenguatge, els lletristes sostenen que si bé l'alliberament de l'art ha passat en algun moment per la seva destrucció, arribats a cert punt prosseguir amb aquesta destrucció deixa de tenir sentit, la veritable avantguarda esdevé llavors la desaparició de l'art, la seva dissolució en tots els aspectes de la vida quotidiana, la no separació entre vida i art, entre artista i espectador. Debord i alguns dels seus companys lletristes de seguida s'adonen que aquesta tendència a la no participació de l'espectador no es circumscriu únicament al submón artístic, ans afecta tots i cadascun dels aspectes de la vida quotidiana, per això l'any 1952 funden la Internacional Lletrista, grup que segueix en la línia d'oposar-se a qualsevol forma

convencional de cultura, també en el seu estadi més modern, com també a nocions com obra, autor, originalitat, expressió, etc. L'any 1957 en un pas més enllà Debord participa de la fundació de la Internacional Situacionista, allà on els lletristes proposen el concepte de creació generalitzada i la fusió de diverses branques de coneixement, els situacionistes suggereixen la necessitat d'aprofundir en la inversió de la vida quotidiana per tal de canviar la societat de dalt a baix i fer veritablement realitzable l'art i la cultura, sense actuar des d'aquests àmbits separadament. Mica en mica es gesta en el grup allò que possiblement més caracteritza i destaca de la crítica a l'art i la cultura plantejada per aquest corrent, el fet que no es restringeix als estrictes límits del submón especialitzat de l'art, sinó que intenta erigir-se com a crítica generalitzada i radical a la societat en conjunt, mitjançant un mètode que contempla el qüestionament ininterromput del dia a dia. Afins a la *Crítica de la vida quotidiana* (1961) d'Henri Lefebvre, marxista heterodox, autor i partícip del moviment surrealista a principis dels anys vint, els situacionistes proposen com a camp de batalla la vida quotidiana i com a principal arma la creació conscient de situacions, és a dir que la gent decideixi per sí mateixa tots i cadascun dels aspectes de la seva vida que en principi li venen donats exteriorment.

¹⁴ “Human beings are not fully conscious of their real lives. Groping in the dark, overwhelmed by the consequences of their acts, at every moment groups and individuals find themselves faced with outcomes they had not intended.”

¹⁵ “The appearance of events that we have not created, of events that others have in fact created against us, now obliges us to be aware of the passage of time and its results, to assess the transformation of our own desires into events”.

¹⁶ “The arts of the future can be nothing less than disruptions of situations.”

¹⁷ “A science of situations needs to be created, which will incorporate elements from psychology, statistics, urbanism, and ethics. These elements must be focused on a totally new goal: the conscious creation of situations”.

¹⁸ Les cites de la *Internationale Situationniste* es fan a partir de les sigles IS. La data atribuïda a les cites (IS, 2006) comprèn tant el període de publicació de la *Internationale Situationniste* i la revista homònima (1958-1972), com el període anterior encetat amb la fundació de la *Internationale Lettriste* (1952-1954), i continuat amb *Potlach* (1954-1957), algunes col·laboracions amb la revista *Les Lèvres nues* (1955-1956), i altres publicacions puntuals (1956-1957).

¹⁹ “The only interesting venture is the liberation of everyday life, not only in a historical perspective, but for us, right now”.

²⁰ “The point is not to recognize that some people live more or less poorly than others, but that we all live in ways that are out of our control”. Citat a Jappe (1998:179).

²¹ “The only adventure, we said, is to contest the totality, whose center is this way of living, where we can test our strength but never use it. No adventure is directly created for us”.

²² Al capítol “Sistema Bresson”, com al conjunt d'aquesta monografia, es pot trobar una aproximació crítica i en profunditat a aquesta qüestió (Veure infra).

²³ “Nous sommes enfermés dans des rapports de production qui contredisent le développement nécessaire des forces productives, aussi dans la sphère de la culture. Nous devons battre en brèche ces rapports traditionnels, les arguments et les modes qu'ils entretiennent. Nous devons nous diriger

vers un au-delà de la culture actuelle, par une critique désabusée des domaines existants, et par leur intégration dans une construction spatio-temporelle unitaire (la situation: système dynamique d'un milieu et d'un comportement ludique) qui réalisera un accord supérieur de la forme et du contenu.”

²⁴ “I. la séparation achevée”, “III. unité et division dans l’apparence”.

²⁵ “La notion d'unité doit être déplacée depuis la perspective de toute une vie - où elle est une mystification réactionnaire fondée sur la croyance en une âme immortelle, et, en dernière analyse, sur la division du travail:- à la perspective d'instants isolés de la vie, et de la construction de chaque instant par un emploi unitaire des moyens situationnistes”.

²⁶ “Until the environment is collectively dominated, there will be no real individuals — only specters haunting the objects anarchically presented to them by others. In chance situations we meet separated people moving randomly. Their divergent emotions neutralize each other and reinforce their solid environment of boredom. As long as we are unable to make our own history, to freely create situations, our striving toward unity will give rise to other separations. The quest for a unified activity leads to the formation of new specializations”.

²⁷ Reader titula el darrer capítol de la seva monografia *Civilisation and its discontents: Le Diable probablement and L'Argent*.

²⁸ “Odio la vida. Pero también odio la muerte. Me parece espantosa”. Extret directament dels subtítols del film *Le Diable probablement* (Bresson, 1977), minut 78.

²⁹ Aquestes paraules de Bresson daten de l'any 1969.

³⁰ “Ce qui m'a poussé à faire ce film, c'est le gâchis qu'on a fait de tout. C'est cette civilisation de masse où bientôt l'individu n'existera plus. Cette agitation folle. Cette immense entreprise de démolition où nous périrons par où nous avons cru vivre. C'est aussi la stupéfiante indifférence des gens, sauf de certains jeunes actuels, plus lucides”. Aquestes paraules de Bresson apareixen originalment al *Quotidien de Paris* de 16 juny 1977. La cita de Reader (2000:133) inclou només la primera frase, es pot trobar la cita completa a: **Le diable probablement** (2008); Dins *Wikipédia. L'encyclopédie libre*. En línia a: http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Diable_probablement.

³¹ “What was directly lived reappears frozen in the distance, engraved in the tastes and illusions of an era and carried off with it”.

³² “After all the empty time, all the lost moments, there remain these endlessly traversed postcard landscapes; this distance organized between each and everyone”.

³³ “As long as necessity is socially dreamed, dreaming will remain a social necessity. The spectacle is the bad dream of a modern society in chains and ultimately expresses nothing more than its wish for sleep. The spectacle is the guardian of that sleep”.

³⁴ “(...) Le spectacle est la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse (...)”.

³⁵ Debord cita aquí a Gabel: “(...) Le besoin d'imitation qu'éprouve le consommateur est précisément le besoin infantile, conditionné par tous les aspects de sa dépossession fondamentale. Selon les termes que Gabel applique à un niveau pathologique tout autre, « le besoin anormal de représentation compense ici un sentiment torturant d'être en marge de l'existence »”.

³⁶ “When the real world is transformed into mere images, mere images become real beings -dynamic figments that provide the direct motivations for a hypnotic behavior”.

³⁷ “On ne peut opposer abstraitement le spectacle et l’activité sociale effective ; ce dédoublement est lui-même dédoublé. Le spectacle qui inverse le réel est effectivement produit. En même temps la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle, et reprend en elle-même l’ordre spectaculaire en lui donnant une adhésion positive. La réalité objective est présente des deux côtés. Chaque notion ainsi fixée n’a pour fond que son passage dans l’opposé : la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel. Cette aliénation réciproque est l’essence et le soutien de la société existante”.

³⁸ Arnaud titula *Intraitables* el capítol dedicat a analitzar els personatges dels films de Bresson. Segons Arnaud, el seu desig pel seu desmesurat narcisisme comporta sovint una suspensió d’un desig sexual, que desencadena en triangles amorosos singulars i laberíntics marcats per la impossibilitat de retrobament entre els éssers, com en els casos de *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), *Pickpocket* (1959), *Au hasard Balthazar* (1966), *Une femme douce* (1969), *Quatre nuits d’un reveur* (1972), *Lancelot du Lac* (1974) o *Le diable probablement* (1977). Aquest desig va associat en molts casos a més a una promesa de conversió o salvació, motiu central de *Les Anges du péché* (1943), assolida per la comtessa i Séraphita a *Journal d’un curé de campagne* (1951), i que a partir de *Au hasard Balthazar* (1966) atrau el mal allà on es situa, fins el seu màxim exponent amb *L’Argent* (1983). Aquest desig pot associar-se també a la consagració a grans ideals que queden completament desmentits pel seu oposat en el món, al temps que serveixen a les estratègies amoroses d’aquells qui necessiten proclamar obertament la seva bellesa interior com a *Le diable probablement* (1977), també poden ocasionar incomputables enfrontaments entre companys i escissions dins els propis personatges com a *Lancelot du Lac* (1974).

³⁹ “No estoy deprimido. Sólo quiero el derecho a ser yo mismo. Que no me obliguen a dejar de querer más, a reemplazar los verdaderos deseos por unos falsos, basados en estadísticas, exámenes, fórmulas, ciencia ruso-americana, clasificaciones ultra-estúpidas. No quiero ser un esclavo o un especialista”. Extret directament dels subtítols del film *Le Diable probablement* (Bresson, 1977), minut 77. Cal advertir que les paraules esclau i especialista són molt emprades per Debord.

⁴⁰ “I have devoted myself to overthrowing this society, and I have acted accordingly”.

⁴¹ “It’s a beautiful moment when an assault against the world order is set in motion”.

⁴² “For our aim had been none other than to provoke a practical and public division between those who still want the existing world and those who will decide to reject it”.

⁴³ “La conscience du désir et le désir de la conscience sont identiquement ce projet qui, sous sa forme négative, veut l’abolition des classes, c’est-à-dire la possession directe des travailleurs sur tous les moments de leur activité. Son *contraire* est la société du spectacle, où la marchandise se contemple elle-même dans un monde qu’elle a créé”.

⁴⁴ “Le principal drame affectif de la vie, après le conflit perpétuel entre le désir et la réalité hostile au désir, semble bien être la sensation de l’écoulement du temps” (Debord, 2006:327). Cal recordar a més que els capítols cinquè i sisè de *La societat de l’espectacle* (Debord, 1992) es titulen *Temps i història* i *El temps espectacular*.

⁴⁵ “Nous aussi nous formons un couple, tous sur le même modèle” (Arnaud, 2003:98).

⁴⁶ Aquest desig “d’être exceptionnel dans un monde exceptionnel” (Arnaud, 2003:93) és atribuït a Charles pel seu amic Michel a *Le diable probablement* (Bresson, 1977).

⁴⁷ “Par rapport à la malédiction qu’insitute l’argent dans sa valeur d’équivalent universel, elle est littéralement en trop: si tout équivaut à tout, si tout est convertible en billet, chacune de valeurs singulières propres aux choses s’évanouissent dans la circulation sans fin de l’argent: c’est lui qui substitue l’empire universel de son étalon aux valeurs singulières de chacune des choses échangées: salaires, achats, objets, personnes sont pliés à la possibilité d’une équivalence dont la figure presque anonyme d’un billet signifie aussitôt la défaite. Le vrai prix d’une singularité, de ce qui est seul étymologiquement, c’est qu’il défie tout échange, toute équivalence. Sa valeur n’a pas de prix, puisque lui en accorder un, c’est la nier, et que son insertion dans le flux de l’argent suppose une transaction qui la ruine, un substitut qui l’abolit.”

⁴⁸ “For my part, if I have succeeded in being so deplorable in the cinema, it is because I have been much more criminal elsewhere. From the very beginning I have devoted myself to overthrowing this society, and I have acted accordingly. I took this position at a time when almost everybody believed that this despicable society (in its bourgeois or bureaucratic version) had the most promising future. And since then I have not, like so many others, changed my views one or several times with the changing of the times; it is rather the times that have changed in accordance with my views. This is one of the main reasons I have aroused such animosity on the part of my contemporaries. Thus, instead of adding one more film to the thousands of commonplace films, I prefer to explain why I shall do nothing of the sort. I am going to replace the frivolous adventures typically recounted by the cinema with the examination of an important subject: myself”.

⁴⁹ Jappe titula un apartat de la seva monografia *El mite de Debord*.

⁵⁰ A propòsit d’això Bresson assenyala en aquesta entrevista “el cinema copia la vida, o la fotografia, mentre que jo, jo recreo la vida a partir d’elements tant naturals, tant reals com és possible”.

⁵¹ “Actores. Cuanto más se acercan (en la pantalla) con su *expresividad*, más se alejan. Las casas, los árboles se acercan; los actores se alejan”. “En ***, película que depende del teatro, ese gran actor inglés balbucea para hacernos creer que inventa las frases a medida que las dice. Sus esfuerzos por resultar más vivo logran todo lo contrario”.

⁵² “Crear no es deformar o inventar personas y cosas. Es establecer entre personas y cosas que existen, y *tal como existen*, relaciones nuevas”. “LOS VÍNCULOS QUE LOS SERES Y LAS COSAS ESPERAN PARA COBRAR VIDA”.

⁵³ “Considered in its own terms, the spectacle is an affirmation of appearances and an identification of all human social life with appearances. But a critique that grasps the spectacle’s essential character reveals it to be a visible negation of life — a negation that has taken on a visible form”.

⁵⁴ “The images detached from every aspect of life merge into a common stream in which the unity of that life can no longer be recovered. Fragmented views of reality regroup themselves into a new unity as a separate pseudoworld that can only be looked at. The specialization of images of the world evolves into a world of autonomized images where even the deceivers are deceived. The spectacle is a concrete inversion of life, an autonomous movement of the nonliving”.

⁵⁵ “No adventure is directly created for us. The adventures that are presented to us form part of the

mass of legends transmitted by the cinema or in other ways; part of the whole spectacular sham of history”.

⁵⁶ “The advertising manipulators, with the usual impudence of those who know that people tend to justify whatever affronts they don’t avenge, calmly declare that “People who love life go to the cinema.” But this life and this cinema are equally paltry, which is why it hardly matters if one is substituted for the other”.

⁵⁷ “This public, which likes to pretend that it is a connoisseur of everything while it in fact does nothing but justify everything it has been forced to undergo, passively accepting the constantly increasing repugnance of the food it eats, the air it breathes and the dwellings it inhabits — this public grumbles about change only when it affects the cinema to which it has become accustomed. And in fact this is the only one of its habits that seems to have been respected. For a long time I have been perhaps the only person to offend it in this domain. All the other filmmakers, even those who are up-to-date enough to echo a few issues already made fashionable by the press, continue to presume the innocence of this public, continue to use the same old cinematic conventions to show it the same sort of distant adventures enacted by stars who have lived in its place — stars whose most intimate affairs it can ogle through the media keyhole. The cinema I am talking about is a deranged imitation of a deranged life, a production skillfully designed to communicate nothing. It serves no purpose but to while away an hour of boredom with a reflection of that same boredom. This craven imitation is the dupe of the present and the false witness of the future. Its mass of fictions and grand spectacles amounts to nothing but a useless accumulation of images that time sweeps away”.

⁵⁸ Aquí Sontag dissol les consideracions de fons en les reflexions sobre les formes, tal i com suggereix que hauria de fer la crítica artística amb *Against interpretation*. El seu anàlisi demostra com la separació entre subjecte i representació no pot ser concebuda exclusivament com una qüestió de fons, ans inevitablement implica també consideracions de forma.

⁵⁹ Bresson justifica aquí el seu interès per fer una pel·lícula Joana d’Arc tant per tractar-se d’un personatge inesgotable com pel seu desig de fer-lo actual, veu Joana com una noia moderna i elegant, vol demostrar la modernitat que duu implícita. En una entrevista sobre el film *Lancelot du Lac* Bresson (1974) afirma “Has de dur el passat al present si vols fer-lo creïble”.

⁶⁰ “Like lost children we live our unfinished adventures”. Aquesta frase, la darrera del primer film de Debord, torna a aparèixer en el seu darrer film, de 1978.

⁶¹ “In the final analysis, stars are not created by their talent or lack of talent, or even by the film industry or advertising. They are created by the need we have for them. A pathetic need, arising out of a dismal and anonymous life that would like to enlarge itself to the dimensions of cinematic life. The imaginary life on the screen is the product of this real need. The star is the projection of this need. The advertisements during intermissions are the truest reflection of an intermission from life”.

⁶² “Stars — spectacular representations of living human beings — project this general banality into images of permitted roles. As specialists of apparent life, stars serve as superficial objects that people can identify with in order to compensate for the fragmented productive specializations that they actually live. The function of these celebrities is to act out various lifestyles or sociopolitical viewpoints in a full, totally free manner. They embody the inaccessible results of social labor by dramatizing the by-products of that labor which are magically projected above it as its ultimate goals: power and vacations — the decision making and consumption that are at the beginning and the end of a process that is never questioned. On one hand, a governmental power may personalize

itself as a pseudo-star; on the other, a star of consumption may campaign for recognition as a pseudo-power over life. But the activities of these stars are not really free, and they offer no real choices”.

⁶³ “La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa propre vie. La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du « public », sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs”. En línia a: http://www.rocbo.net/poleis/is/rap_construc/16.html.

⁶⁴ Schrader cita aquí l'estudi de Sontag (1966), qui en el seu article sobre *L'estil espiritual en els films de Robert Bresson* estableix múltiples comparacions entre Bresson i Brecht.

⁶⁵ “J'ai été particulièrement touché par l'indépendance absolue du spectateur par rapport à ce film [Procès de Jeanne d'Arc (Bresson, 1962)]. Une indépendance totale dans le sens où ce film n'apparaissait pas comme un spectacle mais comme la nature, la vie même. Si on veut regarder on regarde, si on ne veut pas, on ne regarde pas. Si on veut le voir comme de l'art on peut, sinon pas. Une telle indépendance de l'œuvre de quelqu'un vis-à-vis de l'opinion des spectateurs et des critiques est demeurée pour moi le symbole de l'attitude exemplaire d'un metteur en scène envers son public”. **Tarkovski, Andreï** (1983); *Bresson est pour moi l'idéal de la simplicité*. A: Robert Bresson: Éloge. Cinémathèque française, Paris.

⁶⁶ A propòsit de la conversa entre François Weyergans i Robert Bresson, Raymond Bellour escriu per a *Les lettres françaises* el 17 de juny de 1965 “... Ce n'est pas une interview, mais une série de réponses sans questions. Il se passe ceci: lorsque Bresson parle d'un autre artiste, ce sont ses recherches personnelles qu'il éclaire. S'il parle d'autre chose que de cinéma, c'est malgré tout le cinéma qui demeure en question. S'il explique tel fragment précis de l'un de ses films, c'est toute son œuvre qu'il éclaire. C'est quand il a l'air le plus abstrait qu'il est en réalité le plus concret; ou mieux: s'il a l'air théoricien c'est alors qu'il est le plus direct. Les anecdotes qu'il raconte dépassent l'anecdote. Savoir par exemple qu'il n'aime pas employer le conditionnel lorsqu'il parle ou écrit permet de mieux situer la nature de son travail. (...)” (VVAA, 1997:95) [“...No és una entrevista, sinó una sèrie de respostes sense preguntes. Succeeix així: quan Bresson parla d'un altre artista, són les seves recerques personals allò que aclareix. Si parla d'una altra cosa que el cine, és malgrat tot el cine que centra la qüestió. Si explica tal fragment precís d'un dels seus films, és tota la seva obra que aclareix. És quan té l'aire de ser més abstracte que és en realitat més concret; o encara millor: si té l'aire de teòric és llavors que és més directe. Les anècdotes que explica superen l'anècdota. Saber per exemple que no li agrada emprar el condicional quan parla o escriu permet situar millor la natura del seu treball. (...)”]

⁶⁷ “Le spectacle est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux. C'est l'auto-portrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existence. (...)”.

⁶⁸ “This dominant equilibrium is brought back into question each time unknown people try to live differently. But it was always far away. We learn of it through the papers and newscasts. We remain outside it, relating to it as just another spectacle. We are separated from it by our own

nonintervention. And end up being rather disappointed in ourselves. At what moment was choice postponed? When did we miss our chance? We haven't found the arms we needed. We've let things slip away. I have let time slip away. I have lost what I should have defended". remain outside it, relating to it as just another spectacle. We are separated from it by our own nonintervention. And end up being rather disappointed in ourselves. At what moment was choice postponed? When did we miss our chance? We haven't found the arms we needed. We've let things slip away. I have let time slip away. I have lost what I should have defended".

⁶⁹ A *For a Revolutionary Judgment of Art* (IS, 2006) els situacionistes s'interessen pel debat sobre si certes tendències d'expressió cinematogràfica haurien de ser considerades preferibles a d'altres en relació al projecte revolucionari. Segons Chatel, autor de la crítica de *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) de la que parteix el document, una alteració de 'les formes actuals de cultura' depèn de la producció de treballs que ofereixen a la gent 'una representació de la seva pròpia existència'. Pels situacionistes qualsevol crítica revolucionària a tot art ha de ser extensible també a tota la societat, de manera que no s'estableixi cap separació entre art i política. Els situacionistes ataquen la crítica cinematogràfica com a espectacle de segon grau en què el crític parla d'un producte del qual participa i del qual a més en fa un doble espectacle, el del propi producte i el de la seva visió com a espectador. En aquest sentit s'ataca també els debats de cineclub, que a més es donen en un context extremadament jeràrquic que diferencia clarament opinions especialitzades de les no especialitzades. Més en general els situacionistes esta en contra de que els espectadors s'identifiquin o emmirallin en els films que falsament representen les seves condicions de vida. Tal i com destaca la frase subratllada en l'original, pels situacionistes "La revolució no és 'mostrar' la vida a la gent, sinó dur-los a la vida", mitjançant un veritable diàleg, comunicació, debat, activitat, participació...

⁷⁰ "The function of the cinema, whether dramatic or documentary, is to present a false and isolated coherence as a substitute for a communication and activity that are absent".

⁷¹ En certa ocasió Bresson va afirmar "Penso que en el món sencer les coses estan anant força malament. La gent s'està convertint més materialista i cruel... cruel per mandra, per indiferència, egoisme, perquè només pensen en ells mateixos i en absolut en allò que passa al seu voltant, així que deixen que tot es torni lleig i estúpid. Només els interessen els diners. El diner s'està convertint en el seu Déu. Déu no existeix per a molts. El diner està esdevenint quelcom pel qual s'ha de viure. (...)" (Walsh, 2000).

⁷² "Je suis libre, obligé a rien, sauf à ce qui peut m'être utile et dont je peux tirer profit, et plutôt gros profit que petit profit; la vie n'est qu'un champ de foire, un marché où la parole même n'est pas nécessaire, le billet de banque suffit. Payer les gens, c'est s'acquitter de tous ses devoirs et obligations envers eux. Bien qu'il vaudrait mieux ne pas les payer et les faire travailler pour rien. On apprend vite qu'on put tout se permettre et avoir en même temps l'estime et la considération des gens. C'est une question de culot, d'aplomb" (Arnaud, 2003:52).

⁷³ "Si tu la veux, paye" (Arnaud, 2003:50).

⁷⁴ "Il nous faudra quatre ou cinq ans pour amasser un capital. Je sais, tu méprises l'argent" (Arnaud, 2003:148).

⁷⁵ "Plus mon père est riche, plus elle l'aime" (Arnaud, 2003:218).

⁷⁶ "L'argent tout puissant! L'argent le seul salut!" (Arnaud, 2003:218).

⁷⁷ “Depuis que t’a été donnée la conscience de ton être et de l’absurde organisation du monde, de l’impossibilité où il se trouve d’être autrement, qu’est-ce qu’on te dit? On te dit: obéis. Surtout ne te mêle pas de ce qui te regarde, ça n’est pas ton affaire. Attends, bientôt tout le monde sera heureux. Mais moi je ne veux pas attendre le bonheur universel qui sera, crois-moi Yvon, terriblement chiant. Je veux être heureux tout de suite, à ma façon, autrement. O argent, Dieu visible, qu’est-ce que tu ne nous ferais as faire” (Arnaud, 2003:143). Cal recordar que en sortir de la presó Yvon mata diverses persones per aconseguir diners.

⁷⁸ Zunzunegui titula *Déu visible* el capítol dedicat a *L’Argent* (Bresson, 1983).

⁷⁹ “Le spectacle est le *capital* à un tel degré d’accumulation qu’il devient image”.

⁸⁰ “Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation”.

⁸¹ “El capital no es una cosa, sino una relación social entre personas mediada por cosas” (Marx, *El Capital*, I, 7, cap. 25); “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación entre personas, mediada por imágenes” (Debord, *La sociedad del espectáculo* I, #4).

⁸² “Le spectacle est l’autre face de l’argent : l’équivalent général abstrait de toutes les marchandises. Mais si l’argent a dominé la société en tant que représentation de l’équivalence centrale, c’est-à-dire du caractère échangeable des biens multiples dont l’usage restait incomparable, le spectacle est son complément moderne développé où la totalité du monde marchand apparaît en bloc, comme une équivalence générale à ce que l’ensemble de la société peut être et faire. Le spectacle est l’argent que l’on *regarde seulement*, car en lui déjà c’est la totalité de l’usage qui s’est échangée contre la totalité de la représentation abstraite. Le spectacle n’est pas seulement le serviteur du *pseudo-usage*, il est déjà en lui-même le pseudo-usage de la vie”.

⁸³ Per a Reader (2000:43-52), en aquest film Fontaine completament ofuscat pel seu projecte d’evasió és capaç de jugar-se la vida per preservar un petit llapis o de veure no més que cordes en una caixa de roba nova que li arriba. Segons Eric Rohmer (1956), el film documenta el minuciós treball per aconseguir i transformar objectes quotidians en instruments d’evasió, tal i com s’explica en un article significativament titulat *El miracle dels objectes*.

⁸⁴ Carteres, rellotges, bosses o talonaris que passen d’unes mans a altres gràcies a les habilitats del pispà, en una circulació clandestina de mercaderies que adquireix màximes proporcions en la seqüència de robatoris en cadena de la Gare de Lyon, i que queda frustrada per la policia en els dos robatoris del hipòdrom de Longchamp que obren i tanquen el cercle en què s’emmarca el film. Al mateix temps convé destacar el caràcter fetitxista atribuït als objectes en certs diàlegs, quan es remarca la importància dels regals en la seducció de Jacques a Jeanne, o dels utensilis com a únic substrat de la difunta mare de Michel (Zunzunegui, 2001:131-140): “Fais-lui des cadeaux. As-tu pensé aux cadeaux?” [“Fes-li regals. Has pensat en els regals?”]; “Et voilà tout ce qui reste. Des papiers, des lettres, quelques photos: c’est fini, pas moyen revenir en arrière” [“Heus ací tot el que queda. Papers, cartes, algunes fotos: s’ha acabat, no hi ha manera de tornar enrere”].

⁸⁵ L’ofensiva dels jutges arriba en efecte a la ridícula acusació de robar un cavall (Reader, 2000:61), a la qual Jeanne significativament respon “Je ne l’ai pas pris, je l’ai payé. Et même je l’ai renvoyé. Le cheval ne valait rien” (“Jo no el vaig pas agafar, jo el vaig pagar. I fins i tot el vaig retornar. El cavall no valia res”). A banda del cavall que Jeanne suposadament hauria robat, hi ha

també un medalló amb una imatge que podria comportar la seva condemna per heretgia, les vestimentes masculines de les quals presumiblement emana la seva força, la ploma amb què es pren acta del procés, l'estendard, l'espasa, l'armadura, i finalment el crucifix de pal al qual s'aferra com a únic consol en el camí vers la foguera...

⁸⁶ Els objectes al voltant de Gerard comprenen els regals de la fornera a qui roba diners de la caixa, l'oli amb que ocasiona un accident de cotxe, la pistola amb la qual vol inculpar d'assassinat Arnold, les mercaderies destruïdes pel jove en la una festa a un bar, i les mercaderies que carrega en Balthazar que condueixen l'ase primerament a ser maltractat en el repartiment de pa i finalment a morir prop de la frontera en el pas d'objectes de contraban; d'una banda objectes que arriben a Gerard per intentar redreçar-lo, de l'altra objectes que surten de les seves mans per perjudicar a altres. Pel que fa a les terres, cedides en ús pel pare de Jacques arran de la mort de la seva filla malalta tot just començat el film, provoquen un contenciós judicial entre el pare de Marie i el pare de Jacques quan aquest demana comptes de l'explotació agrícola, un enfrontament que tindrà devastadores conseqüències en totes dues famílies, com a objecte causa fonamental de les disputes entre aquests personatges. Respecte a les relacions de Balthazar amb les mercaderies, cal recordar que l'ase és maltractat quan vessa una càrrega de palla, quan es resisteix a fer el repartiment de pa, quan extreu aigua pel vell avar, quan transporta ampolles d'aigua per a Arnold, quan carrega les mercaderies de contraban, de manera que només quan de petit és utilitzat com juguina, quan és utilitzat com a mitjà de transport per conduir el carruatge de Marie, i quan és utilitzat com a diversió per fer un número de circ, l'ase no és colpejat de forma salvatge.

⁸⁷ En aquest cas el contraban es dona de la mà dels familiars de la protagonista, qui subministren clandestinament alcohol al bar on ella treballa, per uns diners que després li pren el seu pare alcohòlic per emborratxar-se. La protagonista és així doblement explotada, ja que a casa seva ha d'assumir totes les feines de la llar, degut a la malaltia i mort de la seva mare. La fitxa dels autos de xocs que arriba a la protagonista per la mà femenina d'algú qui resta fora de camp, és significativa pel fet de proporcionar de forma quasi miraculosa l'únic moment d'alegria en tot el film. Els regals oferts a Mouchette arran de la mort de la seva mare, oferts per la gent del poble que ella menysprea, són per una banda unes pastes que s'embutxaca i una tassa de xocolata que trenca, i per altra un vestit blanc que ella abraça en el seu suïcidi, tal vegada són precisament aquests regals allò que empeny definitivament la protagonista al suïcidi.

⁸⁸ La parella es coneix quan ella acudeix a la botiga d'ell per portar-hi una sèrie de pertinences de valor cada cop més gran, des d'una càmera fotogràfica a un crucifix del qual ell separa el Crist de marfil de la creu d'or. Un cop casats l'home es mostra com un usurer qui tracta amb menyspreu tota la seva clientela i qui retreu a la muller que pagui massa a aquells qui venen a empenyorar les seves possessions. L'expressió definitiva del distanciament de la parella es concreta amb la visita del marit a una botiga per comprar un llit on ella dormirà apartada d'ell, aquest llit pot considerar-se aquí l'objecte causa del drama, la materialització de l'afany del marit per defensar la noia en tant que propietat.

⁸⁹ El Grial, vas dins el què Josep d'Arimatea recollí la sang de Jesucrist a la creu, provoca una atracció irresistible que duu els cavallers de la taula rodona a una recerca embogida que primer els separa i finalment els duu a matar-se entre ells. En relació a això, cal recordar les paraules d'una Ginebra atònita i esdevinguda ella mateixa mercaderia fetitxe dels cavallers, quan observa: "Ce n'est pas le Graal. C'est Dieu que vous vouliez. Et Dieu n'est pas un objet qu'on rapporte" ["No és el Grial. És Déu el què voleu. I Déu no és pas un objecte hom porti"]. Zunzunegui (2001:191-200) titula *El diable al bosc* el capítol dedicat a *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974).

⁹⁰ El grup de joves ecologistes organitza sessions on es projecten i comenten imatges de devastació mediambiental derivada de la producció i consum de mercaderies: deixalleries de cotxes, caceres de pingüins, contaminació d'aigua i aire, efectes de la radiació, etc. El pare de l'ecologista Michel és un prolífic home de negocis que es dedica a la tala d'arbres, Charles és crític amb això i l'acompanya a l'explotació per veure què s'hi fa, matar arbres per fer diners, tot el contrari dels valors que Michel defensa en els seus llibres, uns valors que apareixen llavors com una simple mercaderia més. D'altra banda a la consulta del Dr. Mime, Charles enumera irònicament algunes de les grans conquestes de l'estat de benestar i la societat de consum, en una evocació de la cosificació de tota vivència: “Al perder la vida, esto es lo que perdería. Planificación familiar. Viajes organizados, cultural, deportivo, lingüístico. La biblioteca del hombre cultivado. Todos los deportes. Cómo adoptar un niño. Asociación de Padres y Alumnos. Educación: 0 a 7 años, 7 a 14 años, 14 a 17 años. Preparación para el matrimonio. Obligaciones militares. Europa. Decoraciones. La mujer sola. Enfermedad: pagada. Enfermedad: no pagada. El hombre de éxito. Beneficios fiscales para los mayores. Impuestos municipales. Compra a plazos. Canon de radio y televisión. Tarjetas de crédito. Reparaciones del hogar. Índice de contratos. El IVA y las tasas de retención” [“En perdre la vida, això és el que perdria. Planificació familiar. Viatges organitzats, cultural, esportiu, lingüístic. La biblioteca de l'home cultivat. Tots els esports. Com adoptar un nen. Associació de pares i alumnes Educació: 0 a 7 anys, 7 a 14 anys, 14 a 17 anys. Preparació pel matrimoni. Obligacions militars. Europa. Decoracions. La dona sola. Malaltia: pagada. Malaltia: no pagada. L'home d'èxit. Beneficis fiscals pels majors. Impostos municipals. Compra a terminis. Cànon de ràdio i televisió. Targetes de crèdit. Reparacions de la llar. Índex de contractes. L'IVA i les tasses de retenció”]. Extret directament dels subtítols del film *Le Diable probablement* (Bresson, 1977), minut 74.

⁹¹ El diner duu a presó els joves Yvon i Lucien, el primer per haver col·laborat en un atracament frustrat i posteriorment per matar amb l'objectiu de robar, a Lucien per una escalada de robatoris i expropiacions cada cop majors. A banda del diner en sí, cal no obviar la importància de tota una sèrie de treballs i mercaderies relacionats amb la botiga de fotografia, indret on es produeix l'entrellaçament de tots els personatges i objectes del relat, on tot i tothom esdevé mercaderia: el film arrenca amb la posada en circulació d'un bitllet fals de la botiga de fotografia, posteriorment escenari de l'endossament al treballador qui hi subministra petroli, d'una estafa amb el preu de càmeres fotogràfiques, i d'un robatori amb duplicat de la clau de la caixa forta. Resulta si més no curiós que el bitllet fals entri en circulació per la compra d'un marc en una botiga de fotografia, que el personal d'aquesta botiga de fotografia s'encarregui de donar fals testimoni sobre quelcom que ha estat clarament presenciats al film, i que més tard la botiga de fotografia sigui l'escenari d'estafes amb preus canviats i de robatoris amb còpies de claus. La importància d'aquesta botiga, que de fet ja apareix al relat de Tolstoi, podria associar-se a una voluntat de denunciar la condició objectivant de la fotografia, tal vegada allò que Bresson anomena “els falsos poders de la fotografia”.

⁹² Arnaud titula aquest apartat de la monografia *Resserrement: l'attraction de l'objet cause*.

⁹³ “Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'*occupation totale* de la vie sociale. (...)”. Debord (Debord, 1992:41) considera que la dominació del diner és en primer terme una manifestació visible de la dominació de la mercaderia: “La domination de la marchandise s'est d'abord exercée d'une manière occulte sur l'économie, qui elle-même, en tant que base matérielle de la vie sociale, restait inaperçue et incomprise, comme le familier qui n'est pas pour autant connu. Dans une société où la marchandise concrète reste rare ou minoritaire, c'est la domination apparente de l'argent qui se présente comme l'émissaire muni des pleins pouvoirs qui parle au nom d'une puissance inconnue. Avec la révolution industrielle, la division manufacturière du travail et la production massive pour le marché mondial, la marchandise apparaît effectivement, comme une puissance qui vient réellement *occuper* la vie sociale. C'est alors que se constitue l'économie

politique, comme science dominante et comme science de la domination”. [“La dominació de la mercaderia s'exerceix primerament d'una manera oculta sobre l'economia, què ella mateixa, en tant que base material de la vida social, roman desapercibuda i incompresa, com el familiar que tanmateix no és conegut. En una societat on la mercaderia concreta roman rara o minoritària, és la dominació aparent del diner la que es presenta com a emissari munit de plens poders que parla en nom d'un poder desconegut. Amb la revolució industrial, la divisió manufacturera del treball i la producció massiva pel mercat mundial, la mercaderia apareix efectivament, com un poder que ve realment a *ocupar* la vida social. És llavors que es constitueix l'economia política, com a ciència dominant i com a ciència de la dominació”.]

⁹⁴ “In the spectacle’s basic practice of incorporating into itself all the fluid aspects of human activity so as to possess them in a congealed form, and of inverting living values into purely abstract values, we recognize our old enemy the commodity, which seems at first glance so trivial and obvious, yet which is actually so complex and full of metaphysical subtleties. The fetishism of the commodity — the domination of society by “intangible as well as tangible things” — attains its ultimate fulfillment in the spectacle, where the real world is replaced by a selection of images which are projected above it, yet which at the same time succeed in making themselves regarded as the epitome of reality. The world at once present and absent that the spectacle holds up to view is the world of the commodity dominating all living experience. The world of the commodity is thus shown for what it is, because its development is identical to people’s estrangement from each other and from everything they produce”.

⁹⁵ Tal i com es pot observar, les referències al llibre *La Société du Spectacle* (Debord, 1992) inclouen el número de tesi en comptes del número de pàgina, tal i com proposa el propi autor, en canvi a les referències al film *La Société du Spectacle* (Debord, 1973) no inclouen cap xifra a banda de l’any, ja que la font és força més breu. El text original en francès s’inclou a la nota quan la cita prové del llibre, i en anglès quan prové del film.

⁹⁶ “A ce mouvement essentiel du spectacle, qui consiste à reprendre en lui tout ce qui existait dans l’activité humaine à l’état fluide, pour le posséder à l’état coagulé, en tant que choses qui sont devenues la valeur exclusive par leur *formulation en négatif* de la valeur vécue, nous reconnaissons notre vieille ennemie qui sait si bien paraître au premier coup d’œil quelque chose de trivial et se comprenant de soi-même, alors qu’elle est au contraire si complexe et si pleine de subtilités métaphysiques, *la marchandise*”.

⁹⁷ “Jugé comment, d’après un code, quel code? C’est absurde” (Arnaud, 2003:63).

⁹⁸ “Prenez garde. Vous qui vous dites mon juge, vous assumez une grande charge” (Arnaud, 2003:110).

⁹⁹ “Le plus grand procès de l’histoire va s’ouvrir... Ce n’est pas seulement le procès de Jeanne qui se joue... Mais tous les procès perdus d’avance au tribunal de l’histoire, Procès de Jeanne d’arc, C’est une contestation des juges, De la justice, Du concept même du procès”. Aquests títols, corresponents al tràiler del film (1962), van precedits pel *tràveling* de la mare de Joana al Procès de Rehabilitació que dona inici al film, al temps que precedeixen la seqüència també inicial en què unes mans encadenades es posen sobre una Bíblia oberta per donar peu a les primeres paraules de Joana i del film.

¹⁰⁰ “Un procès qui dira qui a tort et qui a raison” (Arnaud, 2003:66-67).

¹⁰¹ Bresson titula el film *A l’atzar Balthazar* per remarcar l’arbitrarietat i atzar que intervé en el

destí dels personatges.

¹⁰² “Mais si je me flanque une balle dans la tête, je ne peux imaginer que je serai jugé pour n’avoir compris ce que personne ne peut comprendre” (Arnaud, 2003:63). Al llarg del film Charles rebutja qualsevol ideologia de caire religiós, polític o psicoanalític, per recolzar aquest punt de vista Reader (2000:127) cita a **Daney, Serge** (1996); *La Rampe*. Cahiers du cinéma, Paris.

¹⁰³ “Étant données les circonstances spéciales où j’ai disant volé, et au nom des idées nouvelles...” Le juge: “Répondez uniquement aux questions qu’on vous pose”. Lucien “... qu’il n’y a pas vraiment de règles, que tout est permis, je pouvais espérer bénéficier d’un non-lieu, ou alors, si j’étais condamné m’échapper et recommencer” (Arnaud, 2003:142-143).

¹⁰⁴ “This style, which includes a critique of itself, must express the domination of the present critique *over its entire past*. Dialectical theory’s mode of exposition reveals the negative spirit within it. “Truth is not like some finished product in which one can no longer find any trace of the tool that made it.” This theoretical consciousness of a movement whose traces must remain visible within it is manifested by the *reversal* of established relationships between concepts and by the *détournement* of all the achievements of earlier critical efforts.”

¹⁰⁵ “Le spectacle est l’idéologie par excellence, parce qu’il expose et manifeste dans sa plénitude l’essence de tout système idéologique: l’appauvrissement, l’asservissement et la négation de la vie réelle. Le spectacle est matériellement «l’expression de la séparation et de l’éloignement entre l’homme et l’homme». La «nouvelle *puissance* de la tromperie» qui s’y est concentrée a sa base dans cette production, par laquelle «avec la masse des objets croît... le nouveau domaine des êtres étrangers à qui l’homme est asservi». C’est le stade suprême d’une expansion qui a retourné le besoin contre la vie. «Le besoin de l’argent est donc le vrai besoin produit par l’économie politique, et le seul besoin qu’elle produit» (*Manuscrits économique-philosophiques*). Le spectacle étend à toute la vie sociale le principe que Hegel, dans la *Realphilosophie* d’Iéna, conçoit comme celui de l’argent; c’est «la vie de ce qui est mort, se mouvant en soi-même» (Debord, 1967:215).

¹⁰⁶ Al *Advertissement pour la troisième édition française* (Debord, 1992) es parla de la fusió de l’espectacular difús i l’espectacular concentrat sota la forma comú de l’espectacular integrat, noció apareguda per primer cop als *Commentaires sur la société du spectacle* (Debord, 2003).

¹⁰⁷ “IV. le prolétariat comme sujet et comme représentation”, “IX. l’idéologie matérialisée”.

¹⁰⁸ “Le détournement est le contraire de la citation, de l’autorité théorique toujours falsifiée du seul fait qu’elle est devenue citation ; fragment arraché à son contexte, à son mouvement, et finalement à son époque comme référence globale et à l’option précise qu’elle était à l’intérieur de cette référence, exactement reconnue ou erronée. Le détournement est le langage fluide de l’anti-idéologie. Il apparaît dans la communication qui sait qu’elle ne peut prétendre détenir aucune garantie en elle-même et définitivement. Il est, au point le plus haut, le langage qu’aucune référence ancienne et supra-critique ne peut confirmer. C’est au contraire sa propre cohérence, en lui-même et avec les faits praticables, qui peut confirmer l’ancien noyau de vérité qu’il ramène. Le détournement n’a fondé sa cause sur rien d’extérieur à sa propre vérité comme critique présente”.

¹⁰⁹ Arnaud titula un apartat de la seva monografia *Les suppressions..*

¹¹⁰ “MODELS: (...)Moviment de l’exterior vers l’interior. (Actors: moviment de l’interior vers l’exterior). Allò important no és el que em mostren sinó el que m’amaguen, i sobre tot *el que no*

sospiten que està en ells. Entre ells i jo: intercanvis telepàtics, divinació”; “Conduiràs els teus models a les teves regles, ells et deixaran obrar sobre sí, i tu els deixaràs obrar sobre teu”; “Model. Interrogat (pels gestos que li fas fer, per les paraules que li fas dir). Resposta (encara que sigui només el negar-se a respondre) que sovint no percep però que la teva càmera enregistra. Sotmesa a continuació al teu estudi”. “Allò que cap ull humà és capaç d'atrapar, allò que cap llapis, pinzell o ploma és capaç de fixar, la teva càmera ho atrapa sense saber què és i ho fixa amb l'escrupolosa indiferència d'una màquina”.

¹¹¹ L'anàlisi d'Arnaud remet bona part de la seva argumentació sobre mirades i intercanvis a l'article *La suture* de J. P. Oudart aparegut l'any 1969 als números 211 i 212 de *Cahiers du Cinéma*. Aquest cèlebre article sobre *Le Procès de Jeanne d'Arc* (Bresson, 1962) és tal vegada un dels més complexos que s'hagi escrit mai sobre Bresson, malgrat haver estat traduït al castellà i resumit per Arnaud en la seva monografia sobre Bresson, les dificultats de comprensió que planteja i les limitacions de la present investigació ens obliguen a incloure aquí no més que una referència indirecta, la punta de l'iceberg de les reflexions que suscita. Aquesta aproximació pot ser completada per les referències indirectes a l'article *Un discours en défaut* de J.P. Oudart aparegut al número 232 de *Cahiers du Cinéma*, on es parla del director d'escena castrat com insígnia de la modernitat cinematogràfica i del 'model Bresson' (Krohn, 2008). Més enllà de la present recerca, es podria reconstruir la perspectiva que Oudart ofereix sobre Bresson a partir de la successió d'articles publicats a *Cahiers du Cinéma* arran de la sortida de diferents films, això però ens allunyaria dels objectius i mètodes aquí proposats, pel qual requeriria de per sí una investigació a fons gairebé en exclusiva.

¹¹² “Els intercanvis que es produeixen entre imatges i imatges, sons i sons, imatges i sons, donen a les persones i als objectes de la teva pel·lícula la seva vida cinematogràfica i, mitjançant un fenomen subtil, unifiquen la teva composició”. Aquesta qüestió també és tractada a l'entrevista de televisió a càrrec de Roger Stéphane a propòsit de *Au Hasard Balthazar* (Bresson, 1966).

¹¹³ Segons Arnaud, en les pròpies *Notes sobre el cinematògraf* Bresson exposa un sistema sorgit a base d'establir un mètode d'intuïcions i fòbies en el qual prevalen unes màximes, tot i mancar els lligaments o conjuncions entre aquestes, que tal vegada han de ser construïts pel lector.

¹¹⁴ “C'est le bonheur d'un art que de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées ou acquises, mais par l'arrangement temporel et spatial des éléments”. Maurice Merleau-Ponty (1945). “El ojo, siervo de la imagen. (...)Y, a pesar de todo: Un silencio imperturbable, (...)una piedra, (...)eludiendo la escala del diablo.” Paul Celan (1963).

¹¹⁵ A les referències al llibre *Commentaires sur la société du spectacle* (Debord, 2003) s'inclou el número de tesi en comptes del número de pàgina, tal i com proposa el propi autor.

¹¹⁶ “L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout”.

¹¹⁷ “Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficaces d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable,

trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle. Mais le spectacle n'est pas identifiable au simple regard, même combiné à l'écoute. Il est ce qui échappe à l'activité des hommes, à la reconsidération et à la correction de leur œuvre. Il est le contraire du dialogue. Partout où il y a *représentation* indépendante, le spectacle se reconstitue”.

¹¹⁸ Aquí Reader assenyala certa proximitat entre Bresson i Lacan.

¹¹⁹ “A tus modelos: “No hay que representar ni a otro, ni a uno mismo. No hay que representar *a nadie*”.”

¹²⁰ “Una película no puede ser un espectáculo, porque un espectáculo exige la presencia de carne y hueso. Sin embargo, puede ser, como en el teatro fotografiado o CINE, la reproducción fotográfica de un espectáculo. Ahora bien, la reproducción fotográfica de un espectáculo es comparable a la reproducción fotográfica de un lienzo o una escultura. Pero la reproducción fotográfica del SAN JUAN BAUTISTA de Donatello o de la MUCHACHA DEL COLLAR de Vermeer no tiene ni el poder, ni el valor, ni el precio de aquella escultura o de aquel lienzo. No los crea. No crea nada.”. “Con los siglos, el teatro se ha aburguesado. El CINE (teatro fotografiado) muestra hasta qué punto”.

¹²¹ La relació entre teatre i vida social plenament consolidada en una obra cabdal de la microsociologia com *The Presentation of Self in Everyday Life* (Goffman, 1959), on s'utilitza la metàfora teatral per considerar les persones com actors i explicar com les seves accions i converses es desenvolupen en el pla quotidià com si d'una obra teatral es tractés, en base a allò que s'anomena definició de la situació, i que podria contraposar-se amb la creació lliure de situacions de Debord i els situacionistes. L'aproximació de Goffman a la interacció simbòlica des d'una perspectiva dramàtica, utilitzant l'imaginari del teatre per estudiar la vida quotidiana, compta avui en dia amb gran nombre de partidaris, tant dins l'àmbit científic com de la vida quotidiana. Una visió crítica d'aquestes aportacions podria servir per establir un nexa entre les reflexions de Debord entorn a la vida quotidiana i les de Bresson entorn al cine, ja que tant unes com altres prenen com a noció central la representació. D'acord amb Bresson en el cine aquesta imitació o representació es duria a terme fonamentalment per la intromissió de l'espectacle teatral al cine, i d'acord amb Debord per la intromissió del cine i l'espectacle en la vida social. A partir d'aquí el cine spectacle, en tant que orientat a imitar i representar, no serveix sinó per reforçar l'espectacularització del món i la vida. El cine spectacle, encara més que l'espectacle teatral, serveix llavors per establir vincles de separació entre subjecte i representació, en la vida i el món, i contribuir així al trencament amb la unitat de totes les coses dins la societat de l'espectacle.

¹²² “Si un homme ne naît de nouveau, il ne peut voir le royaume de Dieu. [...] Le vent souffle où il veut, et tu en entends le bruit; mais tu ne sais d'où il veut, ni où il va. Il en est ainsi de tout homme qui est né de l'Esprit”. D'aquesta frase de la Bíblia, dita per Crist a l'Evangeli segons Sant Joan, sorgeix el segon títol del film de Bresson, *Le vent souffle où il veut* (Bresson, 1956). A banda d'evocar la llibertat, parlar del vent en grec, llengua dels Evangelis, és referir-se a l'esperit. Llibertat terrestre i salut mística es fonen per tant en aquesta necessitat de néixer una primera vegada materialment i tornar a néixer una segona vegada espiritualment (Frodon 2007:31, 40). Val a dir que aquí hi ha qui distingeix la voluntat inflexible de *Un condamné à mort s'est échappé* (Bresson, 1956) dels automatismes inconscients del *Pickpocket* (Reader, 2000:52).

¹²³ “La *séparation* est l'alpha et l'oméga du spectacle. (...)”

¹²⁴ “Le spectacle, comme la société moderne, est à la fois uni et divisé. Comme elle, il édifie son unité sur le déchirement. Mais la contradiction, quand elle émerge dans le spectacle, est à son tour contredite par un renversement de son sens ; de sorte que la division montrée est unitaire, alors que l’unité montrée est divisée” (III. Unité et division dans l’apparence).

¹²⁵ “The spectacle presents itself simultaneously as society itself, as a part of society, and as a means of unification. As a part of society, it is the focal point of all vision and all consciousness. But due to the very fact that this sector is separate, it is in reality the domain of delusion and false consciousness: the unification it achieves is nothing but an official language of universal separation”.

¹²⁶ “La séparation fait elle-même partie de l’unité du monde, de la praxis sociale globale qui s’est scindée en réalité et en image. La pratique sociale, devant laquelle se pose le spectacle autonome, est aussi la totalité réelle qui contient le spectacle. Mais la scission dans cette totalité la mute au point de faire apparaître le spectacle comme son but. Le langage spectaculaire est constitué par des *signes* de la production régnante, qui sont en même temps la finalité dernière de cette production.” Val a dir que al film (Debord, 1973) s’elimina la darrera frase: “Separation is itself an integral part of the unity of this world, of a global social practice split into reality and image. The social practice confronted by an autonomous spectacle is at the same time the real totality which contains that spectacle. But the split within this totality mutilates it to the point that the spectacle seems to be its goal” [“La separació és en sí mateixa una part integral de la unitat d’aquest món, una pràctica social global dividida en realitat i imatge. La pràctica social confrontada per un espectacle autònom és al mateix temps la totalitat real que conté l’espectacle. Però la divisió dins aquesta totalitat la mutila fins al punt que l’espectacle sembla ser la seva finalitat” (Debord, 1973)]. La frase següent del film és “In a world that is really upside down, the true is a moment of the false” [“En un món realment invertit, el verdader és un moment del fals (Debord, 1973, 1967:9)].

¹²⁷ “L’origine du spectacle est la perte de l’unité du monde, et l’expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte : l’abstraction de tout travail particulier et l’abstraction générale de la production d’ensemble se traduisent parfaitement dans le spectacle, dont le *mode d’être concret* est justement l’abstraction. Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n’est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n’est qu’un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*” (I. la séparation achevée).

¹²⁸ “What makes most documentaries so easy to understand is the arbitrary limitation of their subject matter. They confine themselves to depicting fragmented social functions and their isolated products. In contrast, imagine the full complexity of a moment that is not resolved into a work, a moment whose development contains interrelated facts and values and whose meaning is not yet apparent. This confused totality could be the subject matter of such a documentary”.

¹²⁹ L’estudi de (Schrader, 1999:94-107) com el de Sontag (1966) es centra en els films del cicle de presó. Segons Schrader els personatges d’aquests films acaben sempre escapant del seu confinament ja sigui a través d’evadir-se literalment d’una presó, com en el cas de *Un condamné à mort s’est échappé* (1956), essent tancats a una presó que els ha d’alliberar d’una vida esclavitzada com a *Pickpocket* (1959), o bé a través del propi martiri per escapar del setge judicial i moral, com en el cas de *Le Procès de Jeanne d’Arc* (1962). La prova més literal de l’empresonament i la lluita contra un mateix per accomplir aquesta tasca o missió d’escapar de la cel·la on hom es troba reclòs, es troba sens dubte en el primer títol del cicle de presó, *Un condamné à mort s’est échappé*. D’ací en endavant hom podria qüestionar que *Pickpocket* i *Le Procès de Jeanne d’Arc* acabin amb un

alliberament pel personatge, queda clar en tot cas que la possibilitat d'aquest hipotètic alliberament és cada cop més relativa, quelcom constatable a la vista del film següent, setè llargmetratge de tretze, punt d'inflexió ben bé al mig de la seva filmografia.

¹³⁰ Aquestes són les afirmacions que successivament fa l'entrevistador Roger Stéphane, a qui Bresson contesta que parlar de Déu no el fa present, que la seva finalitat és retratar ànimes no marionetes que s'agiten, i què allà on hi ha presència humana hi ha presència divina. Aquesta pregunta es presenta just després de que veiem la seqüència en què el pare de Marie malalt al seu llit dona l'esquena al cura que ve a "consolar el seu cor" just abans de la seva mort, l'entrevistador subratlla que amb aquesta seqüència és el primer cop que un personatge de Bresson refusa a Déu, Bresson diu que si el refusa és perquè Déu és present. Convé recordar aquí també les paraules de Michel a *Pickpocket* (Bresson, 1959), quan diu haver cregut en Déu per tres minuts.

¹³¹ "Marie est partie (...) elle ne reviendra plus jamais"; "Mon Dieu ne me l'enlevez pas lui aussi (...)"; "Et puis c'est un saint" (Arnaud, 2003:54). Al llarg del film mor la germana malalta de Jacques, un home és assassinat tal vegada per Gérard o algú de la seva banda, Marie desapareix per sempre, el pare de Marie mor, l'ase Balthazar també.

¹³² "It shows the sort of world in which she lives. If you like, she is caught, just as the partridges are caught, in a trap". Bresson subratlla que aquesta seqüència no és un símbol sinó que intenta proporcionar una atmosfera.

¹³³ "Vous vous avez acharné, vous avez tué, pillé, incendié, et puis vous vous avez jetés les uns contre les autres comme des fous, sans vous connaître"; "La forêt, c'est le diable" (Zunzunegui, 2001:196, 198). Zunzunegui titula *El diablo en el bosque* el capítol dedicat a *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974).

¹³⁴ "Qui est-ce donc qui s'amuse à tourner en dérision l'humanité?", "Qui nous manœuvre en douce?", "Le diable probablement" (Reader, 2000:132-133).

¹³⁵ Reader cita aquí a: **Semoulé, Jean** (1993); *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*. Flammarion, París. Pàgina 27.

¹³⁶ "O argent, Dieu visible, qu'est-ce que tu ne nous ferais as faire" (Arnaud, 2003:143).

¹³⁷ **Debord, Guy** (2008); *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. En línia a: <http://en.wikipedia.org>.

¹³⁸ "The spectacle presents itself as a vast inaccessible reality that can never be questioned. Its sole message is: "What appears is good; what is good appears." The passive acceptance it demands is already effectively imposed by its monopoly of appearances, its manner of appearing without allowing any reply".

¹³⁹ Arnaud titula el primer capítol de la seva monografia *L'irrémissible probablement*.

¹⁴⁰ *L'incertesa* era el títol inicialment pensat per a *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959). L'imprevist i la sorpresa serveixen de fet per refermar el caràcter atzarós i arbitrari de la inexorabilitat, de l'irremeiable. Arnaud (2003) estructura la seva monografia en base a aquesta dialèctica, amb apartats amb títols com *L'accident, le sens* o *Automatisme et hasard*, i capítols amb títols com *L'irrémissible probablement, Impression du réel, capture du réel* o *De l'automatisme à la contingence*.

¹⁴¹ Zunzunegui (2001) titula *Dios visible* el capítol dedicat a *L'Argent* (Bresson, 1983). La visió de la trajectòria de Bresson com un allunyament progressiu de la religiositat fins al punt de venir a dir al final de la seva trajectòria que Déu és el Diable és confirmada anys més tard per Zunzunegui (2006). El “Tot és gràcia” que serveix per fixar el punt de partida es refereix a la darrera frase de *Journal d'un curé de campagne*, quan la veu del cura de Torcy anuncia per mitjà de la lectura d'una carta que les darreres paraules del presoner de la Santa Agonia tot just abans de morir han estat “Qu'est-ce que cela fait? Tout est grâce” (Reader, 2000:39).

¹⁴² “We don't know what to say. Sequences of words are repeated; gestures are recognized. Outside us. Of course some methods are mastered, some results are verified. Often it's amusing. But so many things we wanted have not been attained, or only partially and not like we imagined. What communication have we desired, or experienced, or only simulated? What real project has been lost?”.

¹⁴³ “To really describe this era it would no doubt be necessary to show many other things. But what would be the point? The point is to understand what has been done and all that remains to be done, not to add more ruins to the old world of spectacles and memories”.

¹⁴⁴ “The problem continues to be posed — in continually more complicated terms. We have to resort to other measures. Just as there was no profound reason to begin this formless message, so there is none for concluding it. I have scarcely begun to make you understand that I don't intend to play the game”.

¹⁴⁵ “I prefer to remain in obscurity with these masses, rather than to consent to harangue them under the artificial floodlights manipulated by their hypnotizers”.

¹⁴⁶ “As capitalism's ever-intensifying imposition of alienation at all levels makes it increasingly hard for workers to recognize and name their own impoverishment, putting them in the position of having to reject that impoverishment in its totality or not at all, revolutionary organization has had to learn that it can no longer combat alienation by means of alienated forms of struggle. The development of class society to the stage of the spectacular organization of nonlife is thus leading the revolutionary project to become visibly what it has always been in essence. Revolutionary theory is now the enemy of all revolutionary ideology, and it knows it”.

¹⁴⁷ “But nothing expresses this restless and exitless present better than this ancient phrase that turns completely back on itself, being constructed letter by letter like an inescapable labyrinth, thus perfectly uniting the form and content of perdition: *In girum imus nocte et consumimur igni*. We turn in the night, consumed by fire.”.

¹⁴⁸ Aquestes paraules de Bresson són datades l'any 1955, com es pot veure parlen del cine i no del cinematògraf, un antisistema que encara es troba en estat de gestació.

¹⁴⁹ “El CINE bebe de un fondo común. El cinematógrafo realiza un viaje al descubrimiento en un planeta desconocido”. “El CINE busca la expresión *inmediata y definitiva* mediante mímica, gestos, entonaciones de voz. Este sistema excluye necesariamente la expresión mediante contactos e intercambios de imágenes y sonidos y las transformaciones que de ellos resultan”.

Los gestos y las palabras no pueden constituir la substancia de una película de la misma manera que constituyen la substancia de una obra de teatro. Pero la substancia de una película puede ser esa... cosa o esas cosas que *provocan* los gestos y las palabras y que se dan de una manera oscura en tus modelos. Tu cámara las *ve* y las registra. Así se escapa de la reproducción fotográfica de actores actuando, y el cinematógrafo, escritura nueva, deviene al mismo tiempo método de descubrimiento*.

* Ello se da porque una mecánica hace surgir lo desconocido, y no porque hayamos encontrado eso desconocido de antemano.”

¹⁵¹ Aquestes afirmacions corresponen a unes paraules de Bresson datades l'any 1957.

¹⁵² “TRADUCIR el viento invisible por el agua que esculpe a su paso.”

¹⁵³ “Nothing is ever proved except by the real movement that dissolves existing conditions -that is, the existing production relations and the forms of false consciousness that have developed on the basis of those relations”

¹⁵⁴ També a Debord (2000:89-102).

¹⁵⁵ Bresson com tants altres cineastes també afirma en alguna ocasió que els seus films no són sinó esbossos (Godard i Delahaye, 1966). També els situacionistes entenen els seus films i actes com esbossos. Per tal que l'individu sigui veritablement capaç de crear lliurement situacions, de posseir directament tots els moments, de controlar conscientment la seva pròpia activitat inherentment social, és imprescindible lluitar per unificar l'individu i el món en què viu, quelcom que comporta transformar ininterrompudament vida i entorn. L'alliberament de la vida quotidiana i la creació conscient de situacions han d'acompanyar-se en tot moment de la pugna per la dominació col·lectiva de l'entorn, la lluita per la unitat de les vivències ha de ser a la vegada una lluita per la unitat en les relacions socials, ans els conflictes entre individu i entorn requereixen una solució col·lectiva, no poden ser solucionats individualment. La lluita per una experiència i activitat unificades han d'orientar-se conscientment a modificar el curs de la història, alliberar-se de les condicions històriques, reapropiar-se de la història, salvar la distància respecte allò històricament possible. Per retrobar la unitat de totes les coses cal que el subjecte pugui optar a una experiència unificada i al mateix temps potenciar la unificació dels ambients als qual aquest està vinculat. L'ésser humà en tant que ésser social desenvolupa la seva vida quotidiana en un medi social, per tal que aquest pugui assolir la unificació del viscut cal llavors que l'individu estableixi vincles unificats amb l'entorn i amb la resta d'individus, però aquesta unificació dels ambients i relacions socials només pot donar-se sota una organització de la societat al marge de l'existent, l'espectacle.

¹⁵⁶ “It seeks to understand, to describe, and to precipitate a movement that is developing before our very eyes”.

¹⁵⁷ “(...) put into practice a systematic questioning of all the works and diversions of a society, a total critique of its notion of happiness”.

¹⁵⁸ Aquestes paraules de Bresson són datades l'any 1976.

¹⁵⁹ Citat a la monografia de Zunzunegui (2001:235).

¹⁶⁰ Això és comprensible des d'una determinada òptica de la teologia jansenista, moviment cristià dels segles XVII i XVIII basat en els escrits de Jansen caracteritzat pel rigor moral i l'ascetisme,

que en concebre el cos com una presó de l'ànima pot arribar a veure en el suïcidi una via d'alliberament, tanmateix també serveix per donar fe de la particularitat o fins i tot radicalitat de la visió religiosa de Bresson

¹⁶¹ Hom pot matisar per exemple les afirmacions de Font (1976), qui abans dels dos darrers films conclou què “al ‘botxí’ Bresson (...) l’únic que el preocupa és celebrar el seu ofici-sacrament, gravat pel pressentiment d’una maledicció divina. Tot el qual el converteix en un sum sacerdot de l’Idealisme (...)”. El pressentiment de la maledicció divina i l’idealisme són efectivament al cor del cinematògraf, on tanmateix conviuen amb el materialisme més extrem (Zunzunegui, 2001), i una crítica social que al darrer film s’atansa tal vegada a postulats marxistes (Frodon, 2007:83). El propi Font de fet revisa el seu escrit vint-i-cinc anys més tard per adscriure'l a un judici ideològic que igual que passa en revistes com *Cahiers du Cinéma* o *Cinéthique* sobredetermina en determinades circumstàncies els estudis sobre una obra tant complexa com la de Bresson (Font, 2002:116).

¹⁶² “Ce qui rattache étroitement la théorie de Marx à la pensée scientifique, c’est la compréhension rationnelle des forces qui s’exercent réellement dans la société. Mais elle est fondamentalement un *au-delà* de la pensée scientifique, où celle-ci n’est conservée qu’en étant dépassée : il s’agit d’une compréhension de la *lutte*, et nullement de la *loi*. « Nous ne connaissons qu’une seule science : la science de l’histoire », dit *L’Idéologie allemande*.”.

¹⁶³ A continuació parafrasejant Marx diu no desesperar del seu temps perquè la pròpia situació desesperada d’aquest l’omple d’esperança, finalment ve a dir que en el seu heroic sacrifici l’hora de posar seny no arribarà mai, de manera que la seva intenció és no rendir-se i lluitar fins l’últim al·lè emprenent nous assalts i aventures contra l’ordre del món. El film acaba amb les següents frases: “¿Podría yo aplicar a este momento de mi historia lo que un poeta de la época T’ang escribió *Al despedirse de un viajero*? (...) ‘Desmonté; le ofrecí el vino del adiós / y le pregunté cuál era la meta de su viaje. / Me respondió: no he salido airoso en los negocios del mundo; / me retiro a las montañas de Nan-Chan a buscar el reposo.’ (...) Pero no; veo muy claramente que para mí no hay reposo; y, sobre todo, porque nadie me hace el favor de creer que no haya salido airoso en los negocios del mundo; aunque afortunadamente nadie podrá decir tampoco que haya salido airoso. Hay que admitir, por tanto, que no había éxito ni fracaso para Guy Debord y sus desmesuradas pretensiones (...) Estaba rayando el alba de esta fatigosa jornada que estamos viendo tocar a su fin cuando el joven Marx escribió a Ruge: (nota al pie: “En mayo de 1843”) ‘No me dirá usted que les tengo demasiado aprecio a los tiempos presentes; y si a pesar de todo no desespero de estos tiempos, es sólo en razón de su propia situación desesperada que me llena de esperanza.’ (...) He de decir que la despedida de una época por la fría historia no ha aplacado en nada esas pasiones de las que he dado tan bellos y tan tristes ejemplos. (...) Como demuestran aún estas últimas reflexiones sobre la violencia, no habrá para mí ni retorno ni reconciliación. (...) La hora de sentar cabeza no llegará jamás”. Traducció al castellà per Bredlow (2000:60-61). Traducció a l’anglès per Knabb (1998, 2003).

¹⁶⁴ Aquesta nota sobre “The Themes of Debord’s Film *In girum imus nocte...*” correspon a un fragment manuscrit datat del 22 de desembre de 1977 reproduït a *In girum imus nocte et consumimur igni: Édition critique* (Gallimard, 1999), traduït a l’anglès per Ken Knabb a *Complete Cinematic Works* (AK Press, 2003), i traduït al castellà per Bredlow a *In girum imus nocte et consumimur igni: Edición crítica* (Anagrama, 2000).

¹⁶⁵ “The entire film (including the images, but already in the text of the spoken “commentary”) is based on the theme of *water*. Hence the quotations from poets evoking the *evanescence* of

everything (Li Po, Omar Khayyam, Heraclitus, Bossuet, Shelley?), who all used water as a metaphor for the flowing of *time*.

Secondarily, there is the theme of *fire*; of *momentary brilliance* — revolution, Saint-Germain-des-Prés, youth, love, *negation in the night*, the Devil, battles and “unfulfilled missions” where spellbound “passing travelers” meet their doom; and *desire within this night of the world* (“nocte consumimur igni”).

But the water of time remains, and ultimately overwhelms and extinguishes the fire. Thus the brilliant youth of Saint-Germain-des-Prés, the fire of the ardent Charge of the Light Brigade, advancing “under the cannon fire of time,” were drowned in the flowing water of their century. . . .”

[“El film sencer (incloses les imatges, però ja en el text del 'comentari' parlat) és basat en el tema de l'aigua. D'aquí les cites de poetes evocant l'evanescència de tot (Li Po, Omar Khayyam, Heraclitus, Bossuet, Shelley?), tots ells utilitzaven l'aigua com a metàfora del pas del temps. (...) En segon lloc, hi ha el tema del foc; de brillantor momentània — revolució, Saint-Germain-des-Prés, joventut, amor, *negació en la nit*, el Diable, batalles i 'missions incompletes' en què 'viatgers de pas' maleficiats troben la seva mort; i *desig en aquesta nit del món* ('nocte consumimur igni'). (...) Però l'aigua del temps roman, i finalment derrota i extingeix el foc. D'aquesta manera la brillant joventut de Saint-Germain-des-Prés, el foc de l'ardent Càrrega de la Cavalleria Lleugera, avançant 'sota el foc de canó del temps', varen ser abatuts en el fluir de l'aigua del seu segle...” (*Ibid.*)].

¹⁶⁶ “ ’Tis all a checkerboard of nights and days, where Destiny with men for pieces plays: hither and thither moves and checks and slays, and one by one back in the closet lays.”. “One generation passeth away, and another generation cometh, but the earth abideth forever. The sun also ariseth, and the sun goeth down, and hasteth to his place where he arose. . . . All the rivers run into the sea; yet the sea is not full; unto the place from whence the rivers come, thither they return again. . . . To every thing there is a season, and a time to every purpose under the heavens. . . . a time to kill and a time to heal; a time to break down and a time to build up; . . . a time to rend and a time to sew; a time to keep silence and a time to speak. . . . Better to see what one desireth than to wish for what one knoweth not: this also is vanity and vexation of spirit. . . . For what purpose doth a man seek what is above him, he who knoweth not what is good for him during his days on the earth, during the time that passeth like a shadow?”.

¹⁶⁷ “Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte 5
tan callando,
cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parecer, 10
cualquiera tiempo pasado
fue mejor. (...)”

¹⁶⁸ “Le film conserve deux dimensions du corps effectif. D'abord, son mouvement, son tracé, ses passages -*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Guy Debord, 1959), c'est le titre incontestable, le titre de tous les titres de films. Ensuite le fait que,

concret ou déréalisé, dans les deux cas les corps est une élaboration symbolique”.

¹⁶⁹ Històricament son molts els exemples en què el foc brilla amb intensitat, tanmateix a banda de les vivències de Mai 68 destaca l'afinitat envers la revolució espanyola, en aquest sentit hom pot remarcar la significativa recurrència d'una cançó dels voluntari americans de la Brigada Lincoln, publicada al número 10 de la revista IS i al Capítol VI del primer volum del panegíric, inclosa també en subtítols al film *La Société du spectacle* (Debord, 1973): “Hi ha una vall a Espanya anomenada Jarama / És un lloc que tots coneixem massa bé / Perquè és allà on vam malgastar la nostra maduresa / I la majoria de la nostra vellesa també” [“There’s a valley in Spain called Jarama/It’s a place that we all know too well,/For ’tis there that we wasted our manhood/And most of our old age as well.”]. Al número 10 de la revista Internationale Situationniste, l'article *Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande*, que enllaça les revoltes de Watts amb diversos moviments revolucionaris del passat, acompanya la referència amb una fotografia i un títol en majúscules: “ALL THIS WORLD IS LIKE THIS VALLEY CALLED JARAMA”.

¹⁷⁰ “Au contraire du projet résumé dans les *Thèses sur Feuerbach* (la réalisation de la philosophie dans la praxis qui dépasse l’opposition de l’idéalisme et du matérialisme), le spectacle conserve à la fois, et impose dans le pseudo-concret de son univers, les caractères idéologiques du matérialisme et de l’idéalisme. Le côté contemplatif du vieux matérialisme qui conçoit le monde comme représentation et non comme activité — et qui idéalise finalement la matière — est accompli dans le spectacle, où des choses concrètes sont automatiquement maîtresses de la vie sociale. Réciproquement, l’activité rêvée de l’idéalisme s’accomplit également dans le spectacle, par la médiation technique de signes et de signaux — qui finalement matérialisent un idéal abstrait”.

¹⁷¹ “Cinematógrafo, arte militar. Preparar una película como una batalla*”. En una nota a peu de pàgina, afegeix: “En Hedin, estábamos alojados en el Hotel de Francia. De noche, me perseguía la frase de Napoleón: 'Hago mis planes de batalla con el espíritu de mis soldados dormidos’”.

¹⁷² “Entretanto conocí a otros dos directores que trabajaban con implacables, pero voluntarios anteojos para poder acceder así a una forma realmente adecuada para la transformación de su idea básica: eran el joven Dovzhenko (*La tierra*) y Bresson (*Diario de un cura rural*). Bresson es probablemente la única persona que en el cine ha conseguido una correspondencia plena entre su práctica artística y la concepción formulada con anterioridad de modo teórico. No conozco a ningún artista más consecuente en este sentido. Su principio básico era la destrucción de la llamada “expresividad”, es decir, quería eliminar la frontera entre la imagen y la vida real. En otras palabras, quería que la vida real causara su efecto expresivo, en imágenes. En su película no hay ninguna elaboración especial del material, no hay modulación, no hay generalización alguna que salte la vista. Y precisamente de Bresson dijo Paul Valéry: “La perfección sólo la alcanza aquel que prescinde de todos los medios que llevan a una exageración consciente.” Todo parece aquí una modesta observación de la vida, carente de exigencias. Se aproxima mucho al arte zen oriental, en el que la observación de la vida es tan exacta que, paradójicamente, en nuestra recepción se convierte en una imagería del nivel artístico más alto. Una tal fusión de forma y contenido, tan fantástica, divinamente organizada, probablemente sólo existía además en el caso de Alexander Pushkin.” (Tarkovski, 2006:120-121).

¹⁷³ “Cette histoire est véritable. Je la donne comme elle est, sans ornements.”

¹⁷⁴ “Chacun des deux côtés de la fin de la culture existe d’une façon unitaire, aussi bien dans tous les aspects des connaissances que dans tous les aspects des représentations sensibles - dans ce qui était l’art au sens le plus général. Dans le premier cas s’opposent l’accumulation de connaissances

fragmentaires qui deviennent inutilisables, parce que l'approbation des conditions existantes doit finalement renoncer à ses propres connaissances, et la théorie de la praxis qui détient seule la vérité de toutes en détenant seule le secret de leur usage. Dans le second cas s'opposent l'autodestruction critique de l'ancien langage commun de la société et sa recomposition artificielle dans le spectacle marchand, la représentation illusoire du non-vécu”.

¹⁷⁵ “Para empezar he de rechazar la más falsa de todas las leyendas, según la cual yo sería una especie de teórico de las revoluciones. Parece que ahora los hombrecitos creen que tomé las cosas por el lado de la teoría, que soy un constructor de teoría, sabía arquitectura donde bastaría ir a vivir, en el momento de conocer las señas, y en la que se podría incluso modificar algo una o dos bases, diez años más tarde, desplazando las hojas de papel, para alcanzar la perfección definitiva de la teoría que lograría así su salvación. Pero las teorías sólo están hechas para morir en la guerra del tiempo: son unidades más o menos fuertes que se han de poner, en el momento oportuno, a combate y, cualesquiera que sean sus méritos o sus insuficiencias, sólo pueden emplearse con seguridad las que allí están disponibles a su debido tiempo. Tal como las teorías deben ser substituidas ya que sus victorias decisivas, más aún que sus derrotas parciales, provocan su usura, de igual modo ninguna época viviente ha salido de una teoría: se trataba inicialmente de un juego, de un conflicto, de un viaje. De la revolución puede también decirse lo que Jomini ha dicho de la guerra, que ella "no es en modo alguno una ciencia positiva y dogmática, sino un arte sujeto a algunos principios generales, o, mejor aún, un drama apasionado”.

¹⁷⁶ “Formas que parecen ideas. Considerarlas como verdaderas ideas”. “Sé preciso en la forma, no siempre en el fondo (si puedes)”. “Plegar el fondo a la forma y el sentido a los ritmos”.

¹⁷⁷ Sontag sosté que en els films de Bresson la forma és el contingut, tal i com suggereix la cursiva en l’original.

¹⁷⁸ “Ahonda en tu sensación. Mira lo que hay dentro. No la analices con palabras. Tradúcela en imágenes hermanas, en sonidos equivalentes. Cuanto más neta sea, más se afirma tu estilo. (Estilo: todo lo que no es técnica)”.

¹⁷⁹ “La théorie critique doit *se communiquer* dans son propre langage. C’est le langage de la contradiction, qui doit être dialectique dans sa forme comme il l’est dans son contenu. Il est critique de la totalité et critique historique. Il n’est pas un « degré zéro de l’écriture » mais son renversement. Il n’est pas une négation du style, mais le style de la négation”.

¹⁸⁰ “Dans son style même, l’exposé de la théorie dialectique est un scandale et une abomination selon les règles du langage dominant, et pour le goût qu’elles ont éduqué, parce que dans l’emploi positif des concepts existants, il inclut du même coup l’intelligence de leur *fluidité* retrouvée, de leur destruction nécessaire”.

¹⁸¹ “Le fait que le langage de la communication s’est perdu, voilà ce qu’exprime *positivement* le mouvement de décomposition moderne de tout art, son anéantissement formel. Ce que ce mouvement exprime *négativement*, c’est le fait qu’un langage commun doit être retrouvé — non plus dans la conclusion unilatérale qui, pour l’art de la société historique, *arrivait toujours trop tard*, parlant à *d’autres* de ce qui a été vécu sans dialogue réel, et admettant cette déficience de la vie —, mais qu’il doit être retrouvé dans la praxis, qui rassemble en elle l’activité directe et son langage. Il s’agit de posséder effectivement la communauté du dialogue et le jeu avec le temps qui ont été *représentés* par l’œuvre poético-artistique”.

¹⁸² L'apartat *Conclusión* (Schrader, 1999) està estructurat en base l'anàlisi desenvolupat a: **Maritain, Jacques** (1965); *Religion and Culture. A: The Social and Political Philosophy of Jacques Maritain*. Doubleday, Garden City, New York.

¹⁸³ Si hom pren l'anàlisi que fa Schrader de l'estil transcendental de Bresson i substitueix el binomi art - religió pel binomi art – política, partint de la concepció de la política de Debord, es pot definir la categoria 'film revolucionari', que com passa amb el 'film religiós', manté un caràcter espectacular i inspirador que roman des d'un principi en els mitjans del sobreabundant. Igual que el 'film religiós', el 'film revolucionari' és un film amb finalitats merament propagandístiques, un tipus de film que mai va fer Debord, qui adreça els seus treballs tant sobre paper com sobre cel·luloide a la 'teoria revolucionària', alhora que s'oposa de ple a la qualsevol forma de 'ideologia revolucionària'. Per contra sí es podria considerar que el primer film de Debord utilitza els mitjans del sobreprecari, i per tant pot ser adscrit a la categoria dels films d'estasi, caracteritzat per un fracàs en mantenir vius l'interès i l'atenció del receptor, pel fet de ser massa precaris massa ràpid. Segons el model d'anàlisi de Schrader, la utilització dels mitjans del sobreprecari condueix a un estasi prolongat que no té sentit sense una sèrie de consideracions prèvies. També hi ha qui considera que l'obra cinematogràfica de Debord en el seu conjunt utilitza els mitjans del sobreprecari, o no utilitza suficientment els mitjans de l'abundant, un estudi en profunditat dels films pot contribuir a desmentir tal afirmació.

¹⁸⁴ El lletrisme parteix de la reducció de la poesia a la seva mínima unitat, la lletra, un procés que aplica posteriorment a la resta d'arts. En el cas del cinema els films lletristes acaben per prescindir de la pel·lícula, tot instant els membres de la sala a fer la seva pròpia pel·lícula en el moment de la projecció. Pels situacionistes, més interessats en el procés de despertar de la consciència en un sentit crític i radical, no n'hi ha prou amb la crítica demolidora a l'art i la cultura, cal anar més enllà invertint el sentit de tota creació que els arribi a les mans, per tal de convertir-la en una arma de crítica envers la societat en el seu conjunt. Això ho fan tergiversant els diàlegs i missatges d'eslògans publicitaris, còmics, i pel·lícules, entre altres. Allà on les creacions dels lletristes es situen en els mitjans del sobreprecari, les creacions dels situacionistes cerquen utilitzar els mitjans de l'abundant per sustentar el mitjans del precari, d'aquesta manera es dona lloc a una forma que opera de la mateixa manera que els films d'estil transcendental, les imatges aporten els mitjans de l'abundant, la banda sonora els mitjans del precari.

¹⁸⁵ A partir d'aquí hom pot pensar que, com en el cas de *Les Affaires Publiques* (Bresson, 1934), l'estil de Debord no es troba plenament desenvolupat en el seu primer treball cinematogràfic.

¹⁸⁶ "Enfin, je parviens à la mort du cinéma discrèpant par le *rapport de deux non-sens* (images et paroles parfaitement insignifiantes), rapport qui est un dépassement du cri" (Debord, 2006:46). Aquesta frase prové del prefaci al guió de la primera versió del film *Hurlements en faveur de Sade* (Debord, 1952) publicat a la revista *Ion* l'abril de 1952. Debord parla en diverses ocasions de relacions entre elements insignificants com la forma cinematogràfica d'un crit de desesperació, mitjançant una sèrie de contrastos, xocs, o friccions entre imatges i sons perfectament insignificants que de manera paradoxal busquen comunicar mitjançant la incomunicació i l'hermetisme.

¹⁸⁷ Segons Schrader més enllà de qualsevol interpretació convencional de la realitat l'estil transcendental intenta ressaltar el misteri de l'existència mitjançant la substitució de tots aquells elements que parlen específicament de l'experiència humana per elements netament inexpressius, a partir d'ací l'autor es dedica a presentar l'estil transcendental com un principi i establir algunes de les seves característiques estètiques, prenent com a exemple central els films de Bresson, i més concretament les quatre pel·lícules que conformen el cicle de presó, ja que considera que aquestes

ofereixen “una oportunitat excel·lent per estudiar l’estil transcendental en profunditat per varies raons: primer, perquè la metàfora de la presó va unida a certes qüestions teològiques; segon, perquè els textos escrits pel propi Bresson aclareixen gran part de les ambigüitats amb les que els crítics hem de treballar; i tercer, perquè en les seves pel·lícules son pocs els elements culturals que s’entremesclen amb l’estil transcendental”.

¹⁸⁸ “(...). Somete a tus modelos a ejercicios de lectura destinados a igualar las sílabas y suprimir todo efecto personal deliberado. El texto, uniformado y regularizado. La expresión *que puede pasar desapercibida*, obtenida mediante ralentizaciones y aceleraciones casi imperceptibles y por lo mate y lo brillante de la voz. (...)”.

¹⁸⁹ “Modelo. Lanzado en la acción física, su voz, partiendo de sílabas iguales, adopta *automáticamente* las inflexiones y las modulaciones propias de su verdadera naturaleza”.

¹⁹⁰ “Aplanar mis imágenes (como con una plancha), *sin atenuarlas*”, “Poder que tienen tus imágenes (aplanadas) de ser otras de las que son. La misma imagen llevada por diez caminos distintos será diez veces una imagen distinta”.

¹⁹¹ “Lo que ocurre en las junturas. “Las grandes batallas, decía el general de M..., se libran casi siempre en los puntos de intersección de los mapas de estado mayor”, “No corra tras la poesía. Ella penetra por sí sola a través de las junturas (elipsis)”.

¹⁹² “*Igualdad de todas las cosas*. Cézanne pintaba con el mismo ojo y con la misma alma un frutero, su hijo, la montaña de Sainte-Victoire”. “Cézanne: ‘En cada pincelada arriesgo mi vida’”.

¹⁹³ “Aplicarme a imágenes insignificantes (no significantes)”.

¹⁹⁴ Aquestes “Instructions to the *In girum* Sound Engineer”, aparegudes originalment a *In girum imus nocte et consumimur igni: Édition critique* (Gallimard, 1999), han estat traduïdes a l’anglès per Ken Knabb a *Complete Cinematic Works* (AK Press, 2003), i al castellà per Bredlow a *In girum imus nocte et consumimur igni: Edición Crítica* (Anagrama, 2000).

¹⁹⁵ “Throughout the film you should equalize the loudness of the spoken commentary, not only between different sentences, but even within each sentence. I am not striving for any oratorical effect by stressing any particular words. Try to produce a tone that is cold, monotonous, and slightly distant (though obviously not so distant that it becomes inaudible). (...). The few phrases that are spoken over a blank screen (excerpts from *Howls for Sade*) should be distinctly less loud than the spoken commentary, as if coming from farther away(...). As for the dialogues in the sequences from other films, respect their internal variations of volume, but tone them down *slightly* so that they don’t contrast too much with the commentary. (...)The music should be normal, relatively loud. Bring it to an abrupt halt at the end of each passage.”

¹⁹⁶ “Película de cinematógrafo en la que las imágenes, como las palabras del diccionario, no tienen poder y valor más que por su posición y relación”. “Si una imagen, contemplada aparte, expresa algo con claridad, si comporta una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella, y ella no tendrá ningún poder sobre las otras imágenes. Ni acción, ni reacción. Es definitiva e inutilizable en el sistema del cinematógrafo. (Un sistema no lo regula todo. Es el comienzo de algo)”. “Aplicarme a imágenes insignificantes (no significantes)”.

- ¹⁹⁷ “EN ESTA LENGUA DE IMÁGENES ES PRECISO PERDER POR COMPLETO LA NOCIÓN DE IMAGEN, QUE LAS IMÁGENES EXCLUYAN LA IDEA DE IMAGEN”.
- ¹⁹⁸ “Imagen y sonido no deben prestarse ayuda, sino trabajar cada uno a su vez, en una *especie de relevo*”. “Cuando un sonido puede reemplazar una imagen, suprimir esa imagen o neutralizarla. El oído va más hacia el interior, el ojo hacia el exterior.”
- ¹⁹⁹ “Amazingly enough, despite all the obvious evidence to the contrary, there are still some cretins, among the specialized spectators hired to edify their fellow viewers, who claim that it is “dogmatic” to state some truth in a film unless it is also *proved* by images. (...). What needs to be proved by images? (...) No error has ever collapsed for lack of a good image. (...). The existing images only reinforce the existing lies.”
- ²⁰⁰ “In the present film, for example, I am simply stating a few truths over a background of images that are all trivial or false. This film disdains the image-scrap of which it is composed. I do not wish to preserve any of the language of this outdated art, except perhaps the reverse shot of the only world it has observed and a tracking shot across the fleeting ideas of an era. I pride myself on having made a film out of whatever rubbish was at hand; and I find it amusing that people will complain about it who have allowed their entire lives to be dominated by every kind of rubbish.”
- ²⁰¹ “Se olvida demasiado la diferencia entre un hombre y su imagen, y el hecho de que no hay ninguna entre el sonido de su voz en la pantalla y en la vida real”. “La voz: alma hecha carne. Trabajada como en el caso de X, ya no es ni alma ni carne. Instrumento de precisión, pero instrumento aparte.”
- ²⁰² “A tus modelos: ‘No hay que representar ni a otro, ni a uno mismo. No hay que representar *a nadie*’”. “Películas de cinematógrafo: emocionales, no representativas”. “(...) Cinematógrafo, arte, con imágenes, de no *representar* nada”.
- ²⁰³ “Le spectacle, qui est l’effacement des limites du moi et du monde par l’écrasement du moi qu’assiège la présence-absence du monde, est également l’effacement des limites du vrai et du faux par le refoulement de toute vérité vécue sous la l’organisation de l’apparence. (...)” (Debord, 1967:219). “Si la logique de la fausse conscience ne peut se connaître elle-même véridiquement, la recherche de la vérité critique sur le spectacle doit aussi être une critique vraie. (...)” (Debord, 1967:220). “S’émanciper des bases matérielles de la vérité inversée, voilà en quoi consiste l’auto-émancipation de notre époque. Cette « mission historique d’instaurer la vérité dans le monde », ni l’individu isolé, ni la foule atomisée soumis aux manipulations ne peuvent l’accomplir, (...)” (Debord, 1967:221).
- ²⁰⁴ “Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux”.
- ²⁰⁵ “Sacar las cosas de la costumbre, descloroformizarlas.”. “CINE, radio, televisión, revistas, son una escuela de inatención: se mira sin ver, se escucha sin comprender.”. “La hostilidad del arte es también la hostilidad a lo nuevo, a lo imprevisto.”
- ²⁰⁶ “It is almost impossible to avoid reading this final shot in the entire Bressonian *oeuvre* (which is not followed by the word 'Fin' on the screen) as some kind of metonymic summary or distillation, and equally impossible, as so often with this film-maker, to attribute a single sense or value to it. The best that can be done is perhaps to set down, in a hesitant and fragmentary way, certain

reflections the shot stimulates in me:

- It says something about the constitutive incompleteness of Bresson's work, which leaves, in this case doubtless for ever, its audience looking for (a) 'more' that is perhaps less within the work than within themselves.
- It suggests that there is no clear and unequivocal way of imputing degrees of ethical responsibility for human beings' actions. The crowd gather, presumably, to see the murderer; when they see 'only' Yvon instead, this is somehow not enough, so they look beyond him for/towards the absolute evil he has clearly failed to represent. In this respect at least *L'Argent* is a not entirely pessimistic film, for Yvon as incarnation of evil is a far less convincing figure than Gérard or even Mordred.
- If the bystanders figure the audience, their turned and motionless heads suggest not only that they may be wanting something more out of the film, but that they are possibly seeking a way back into it. *L'Argent* poses, as very few films do, questions of good, evil and justice – and the greater and still more troubling question of whether such questions have anything that might be called a sense. The turned heads will clearly find no answer, in an unproblematic sense, to questions such as these; but they may be looking for a place from which an answer might be articulated. Now that it is clear that *L'Argent* was Bresson's last film, such a reading of the final shot becomes more inviting than ever, making it less a closure than a perpetual opening, or even a Möbius-like looping back into a body of work whose component parts can best be understood in their often complex and contradictory relation with one another.”

²⁰⁷ **Debord, Guy** (2008); *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. En línia a: <http://en.wikipedia.org>.

²⁰⁸ Jappe cita aquí la pàgina 96 del número 5 de la revista *Internationale Situationniste*.

²⁰⁹ Paul Schrader diu exactament això mateix de Robert Bresson en una entrevista pel programa de Leonard Lopate a la New York Public Radio (WNYC) a finals del 2005 (fitxer d'àudio en línia a: wnyc.vo.llnwd.net/o1/lopate/lopate100705b).

²¹⁰ Distribuïda entre altres per Gaumont Video. Informació en línia a www.guydebordcineaste.com

²¹¹ “Les voix entendues, toutes inexpressives, sont celles de Gil J Wolman (voix 1), Guy Debord (voix 2), Serge Berna (voix 3), Barbara Rosenthal (voix 4), Jean-Isidore Isou (voix 5)”. Cita provinent de la fitxa tècnica del film apareguda a *Contre le cinéma* (Debord, 1964).

²¹² “Le commentaire est dit par les voix, plutôt indifférentes et fatiguées, de Jean Harnois (voix 1, dans le ton speaker de la radio ou des actualités), Guy Debord (voix 2, plus triste et sourde) et Claude Brabant (voix 3, fille très jeune)”.

²¹³ “Pour prendre le contre-pied du documentaire en matière de décor spectaculaire, chaque fois que la caméra a risqué de rencontrer un monument, on l'a évité en filmant à l'inverse le point de vue du monument (au sens où le jeune Abel Gance avait pu placer sa caméra du point de vue de la boule de neige). (...). André Mrugalski est l'auteur de la photo filmée en détails dans la séquence de détournement du 'document sur l'art'. On peut considérer ce court-métrage comme des notes sur l'origine du mouvement situationniste; notes qui, de ce fait, contiennent évidemment une réflexion sur leur propre langage”.

²¹⁴ “Le premier projet de ce documentaire faisait une plus large place au détournement direct de

plans existants dans d'autres films, relevant du cinéma le plus courant (...). Ces cas-limites de citation ont été finalement empêchés parce que plusieurs distributeurs refusèrent de vendre les droits de reproduction, pour la moitié au moins des plans choisis, refus qui détruisait le montage envisagé. Il a été fait, en revanche, le plus grand usage d'un film publicitaire produit par Monsavon, dont la vedette devait connaître un meilleur avenir". Text provinent de la fitxa tècnica del film apareguda a *Contre le cinéma* (Debord, 1964).

²¹⁵ "Tu as très bien vu la différence de correspondance du commentaire à l'image, entre les première et deuxième parties du Passage. Ces phrases détournées sont mêlées à tout le film, mais la majorité est dans la première partie. Mon schéma était le suivant: le film commence comme un documentaire ordinaire, techniquement moyen. Il va doucement vers le peu clair, le décevant (qui pourrait tout d'abord être une manifestation de prétention 'idéologique' sur un sujet clair) car le texte apparaît de plus en plus inadéquat et emphatiquement grossi par rapport aux images. La question est alors: quel est donc le sujet? Ce qui est, je crois, une rupture de l'habitude au spectacle, rupture irritante et déconcertante. (...) Avec l'apparition du premier blanc, le film commence à se démentir lui-même sur toute ligne – et deviens ainsi plus clair, son auteur prenant parti contre lui. Il est en même temps, assez explicitement, anti-film d'art sur l'œuvre non faite de l'époque, et description, finalement réaliste, d'un mode de vie privé de cohérence et d'importance. La forme correspond au contenu. (...)".

²¹⁶ "Le rapport entre les images, le commentaire et les sous-titres n'est ni complémentaire ni indifférent. Il vise à être lui-même critique". Cita provinent de la fitxa tècnica del film apareguda a *Contre le cinéma* (Debord, 1964).

²¹⁷ "Johnny Guitar evokes real memories of love, Shanghai Gesture other adventurous ambiances, For Whom the Bell Tolls the vanquished revolution. The Rio Grande sequence is intended to evoke historical action and reflection in general. Mr. Arkadin is at first brought in to evoke Poland, but then hints at authentic life, life as it should be. The Russian films also in a sense evoke revolution. The American films on the Civil War and Custer are intended to evoke all the class struggles of the nineteenth century; and even their potential future".

En línia a: <http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/stolen-films.htm>.

²¹⁸ A títol d'aclariment, convé dir que en els films de Debord es poden lligar i establir múltiples relacions o associacions entre imatges i imatges, imatges i sons, sons i imatges, sons i sons. La dialèctica entre els moviments de la societat espectacular és oberta i depèn en bona mesura del propi receptor. Per això la puntuació d'aquest anàlisi no és en cap cas definitiva, en tant que punts i comes podrien disposar-se altrament, separant o lligant els elements de manera distinta a com es fa aquí. Aquest anàlisi és només una proposta, centrada sobretot en la dimensió visual del film, tot i que cal no oblidar que el so és present en tot moment, sobretot per via del comentari en off en veu de Debord, element central del film que sovint ve relacionat amb la imatge. Per copsar millor aquestes interrelacions, caldria remetre's als guions comentats i il·lustrats publicats per Debord, un treball singular que dona molts recursos a l'investigador, així com als propis films és clar.

²¹⁹ "Ce que le spectacle a pris à la réalité, il faut le reprendre. Les expropriateurs spectaculaires doivent être à leur tour expropriés. Le monde est déjà filmé. Il s'agit maintenant de le transformer" (Debord, 2006: 1206). "Allò que l'espectacle ha pres a la realitat, cal que li sigui reprès. Els expropiadors espectaculars han de ser al seu torn expropiats. El món ja està filmat. Es tracta ara de transformar-lo".

²²⁰ “Considérons-nous cependant le contenu de cette expérience dans son intégralité: ce contenu est l'œuvre qui disparaît... Le fait de disparaître est aussi effectivement réel, et attaché à l'œuvre et disparaît lui-même avec celle-ci; le négatif s'enfonce avec le positif dont il est la négation” (Debord, 2006: 1258). “Considerem per contra el contingut d'aquesta experiència en la seva integralitat: aquest contingut és l'obra que desapareix... El fet de desaparèixer és alhora efectivament real, i adherit a l'obra i desapareix en sí amb aquesta; el negatiu s'enfonsa amb el positiu del qual és la negació”

²²¹ **Sabatier, Roland** (1989); *Le Lettrisme: les créations et les créateurs*. Ed Z'Editions, Niça. Extret citat a: **Isou, Isidore** (2008); *Wikipédia, L'encyclopédie libre*. En línia a: http://fr.wikipedia.org/wiki/Isidore_Isou

²²² **Isou, Isidore** (1952); *Manifeste du Cinéma Discréant*. Citat a: *Cinématographie: Orgy of the dead par Ed. Wood Jr.* En línia a: <http://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe2.pl?http://www.pastis.org/jade/mars02/orgyofthedeath.htm>

²²³ **Wolman, Gil J.** (1952); *The Anticoncept. Cinematographic Argument For A Physical Phase of the Arts*. En línia a: <http://www.notbored.org/anticoncept.html>. Traducció a l'anglès de la transcripció del film.

²²⁴ “It is necessary to destroy memory in art. To undermine the conventions of its communication. To demoralize its fans. What a task! As in a blurry drunken vision, the memory and language of the film fade out simultaneously. At the extreme, miserable subjectivity is reversed into a certain sort of objectivity: a documentation of the conditions of noncommunication”.

²²⁵ “We can never really challenge any form of social organization without challenging all of that organization's forms of language”.

²²⁶ “Ce que le spectacle a pris à la réalité, il faut le reprendre. Les expropriateurs spectaculaires doivent être à leur tour expropriés. Le monde est déjà filmé. Il s'agit maintenant de le transformer” (Debord, 2006: 1206). Allà on Karl Marx conclou les seves *Tesis sobre Feuerbach* (1845) per “els filòsofs no han fet més que interpretar el món de diverses maneres, ara es tracta de transformar-lo”, els situacionistes més compromesos resumeixen les seves *Tesis d'Hamburg* (1961) a una sola frase segons la qual “*L'I.S. doit, maintenant, réaliser la philosophie*” (Debord, 2006:585-586), si Tristan Tzara afirma al *Manifest Dada* (1918) “Fins ara l'art no ha fet més que decorar la vida, ara vol transformar-la”, Debord i Vaneigem conclouen un article sobre la poesia moderna amb una sentència segons la qual “Notre époque n'a plus à *écrire des consignes poétiques*, mais à les exécuter” (Debord, 2006:619). Aquestes afirmacions es podrien estendre per tant a cineastes, científics, artistes, filòsofs, poetes, situacionistes... als humans en general. En tot cas caldria veure també fins a quin punt interpretar el món, decorar la vida, o escriure consignes poètiques, podrien ser també vies de transformació.

²²⁷ Respecte el Mai 68 s'ha dit molt, psicoanalistes com André Stéphane afirmaven ja poc després dels fets que el moviment es constituí exclusivament d'estudiants que viuen en la riquesa, confort, i abundància d'una societat feliç que mai ha estat tant poc repressora i que pateixen un ‘desig infantil’ per l'absolut. Malauradament aquesta és una visió força estesa sobre uns esdeveniments que entre altres desencadenaren en una vaga general salvatge secundada per milions treballadors. Més endavant es tracta a fons la qüestió.

²²⁸ S'ha optat per no traduir la paraula “détournement”, seguint la proposta de Ken Knabb, qui en una nota a peu de pàgina assenyala “The French word détournement means deflection, diversion,

rerouting, distortion, misuse, misappropriation, hijacking, or otherwise turning aside from the normal course or purpose. It has sometimes been translated as “diversion,” but this word is confusing because of its more common meaning of idle entertainment. Like most other people who have actually practiced détournement, I have chosen simply to anglicize the French word.”. Totes les cites d’aquest paràgraf provenen d’aquest document.

²²⁹ “Just as the projection was about to begin, Guy-Ernest Debord was supposed to step onto the stage and make a few introductory remarks. Had he done so, he would simply have said: ‘There is no film. Cinema is dead. No more films are possible. If you wish, we can move on to a discussion.’”.

²³⁰ “This film disdains the image-scrap of which it is composed. I do not wish to preserve any of the language of this outdated art, except perhaps the reverse shot of the only world it has observed and a tracking shot across the fleeting ideas of an era. I pride myself on having made a film out of whatever rubbish was at hand; and I find it amusing that people will complain about it their entire lives to be dominated by every kind of rubbish”.

²³¹ “It was the external setting of our story, where a few people put into practice a systematic questioning of all the works and diversions of a society, a total critique of its notion of happiness. These people also scorned “subjective profundity.” The only thing that interested them was a satisfactory concrete expression of their own lives”.

²³² A propòsit de *La dialectique peut-elle casser des briques?* (René Viénet, 1973), tal vegada el film més cèlebre de Viénet, Knabb (2006) destaca que “(...) el seu humor no ve tant per la sàtira d’un gènere cinematogràfic absurd com per soscavar la relació espectador-espectacle al cor d’una societat absurda. En ambdós el seu contingut de crítica social i la seva forma autocrítica (...) capgira el poder persuasiu del mitjà contra sí mateix (els personatges critiquen la trama, el seu propi paper en aquesta, i la funció dels espectacles en general), constantment contraresta la tendència dels receptors a identificar-se amb l’acció cinemàtica, recordant-los que la veritable aventura –o manca d’aquesta– és en les seves pròpies vides”.

²³³ El text citat, provinent de *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire*, document on s'analitza a fons el funcionament de la cultura en la societat capitalista i l'espectacle com a mode dominant de tota relació humana, apareix també a *Pour un jugement révolutionnaire de l'art* (Debord, 2006:558-564), *For a Revolutionary Judgment of Art*.

²³⁴ A *Pour un jugement révolutionnaire de l'art*, escrit per respondre a una crítica de *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) apareguda el febrer de 1961 a *Socialisme ou Barbarie*, es critica durament la separació establerta entre crítica política i crítica cultural, tant en el propi cinema, com en la crítica cinematogràfica i els debats de cineclub, espectacles de segon i tercer grau respectivament. Aquesta qüestió marca el trencament de Debord amb *Socialisme ou Barbarie*.

²³⁵ El document acaba amb aquestes mateixes paraules.

²³⁶ Com en el cas de *Per un judici revolucionari de l'art* (Debord, 2006), aquest document respon a una crítica a un film de Godard, en aquest un article aparegut a *Le Monde* arran de la presentació de *The Gay Science* al Festival de Cinema de Berlín de 1969.

²³⁷ “Des hommes insatisfaits de ce qu'on leur a donné dépassent le monde des expressions officielles et le festival de sa pauvreté”.

²³⁸ “Les arts commencent, s'élargissent et disparaissent parce que des hommes insatisfaits dépassent le monde des expressions officielles et les festivals de sa pauvreté”.

²³⁹ “En juin dernier, on a obtenu le scandale qui va de soi en présentant à Londres un film que j'ai fait en 1952, qui n'est pas une mystification et encore moins une réalisation situationniste, mais qui dépend de complexes motivations lettristes de cette époque (les travaux sur le cinéma d'Isou, Marc'O, Wolman), et participe donc pleinement de la phase de décomposition, précisément dans sa forme la plus extrême, sans même avoir – en dehors de quelques allusions programmatiques – la volonté de développements positifs qui caractérisait les œuvres auxquelles je viens de faire allusion. (...) La seule différence réelle entre la peinture des singes et mon œuvre cinématographique complète à ce jour est son éventuelle signification menaçante pour la culture qui nous continent, c'est-à-dire un pari sur certaines formations de l'avenir”.

²⁴⁰ “La I.S. doit, maintenant, réaliser la philosophie”.

²⁴¹ “Mais la misère réelle de la vie quotidienne étudiante trouve sa compensation immédiate, fantastique, dans son principal opium: la marchandise culturelle. Dans le spectacle culturel, l'étudiant retrouve naturellement sa place de disciple respectueux. Proche du lieu de production sans jamais y accéder -le Sanctuaire lui reste interdit- l'étudiant découvre la "culture moderne" en spectateur admiratif. A une époque où l'art est mort, il reste le principal fidèle des théâtres et des ciné-clubs, et le plus avide consommateur de son cadavre congelé et diffusé sous cellophane dans les supermarchés pour les ménagères de l'abondance. Il y participe sans réserve, sans arrière-pensée et sans distance. C'est son élément naturel. Si les 'maisons de la culture' n'existaient pas, l'étudiant les aurait inventées. Il vérifie parfaitement les analyses les plus banales de la sociologie américaine du marketing: consommation ostentatoire, établissement d'une différenciation publicitaire entre produits identiques dans la nullité (Pérec ou RobbeGrillet; Godard ou Lelouch)”.

²⁴² L'estiu de 1966 alguns estudiants d'Estrasburg acudeixen a l'IS per comunicar-los que sis companys seus seran escollits com a direcció de l'associació estudiantil local (AFGES), aquests sis estudiants son coneguts dins la UNEF pel seu desacord amb l'organització i estan decidits a fer el que calgui, la IS els aconsella la redacció i publicació d'un text crític general del moviment estudiantil i de la societat, l'heterogeni grup d'estudiants inicia llavors sense gaire èxit la redacció col·lectiva d'un text del qual finalment Khayati ha d'assumir pràcticament sol l'essència de la redacció, el text és discutit i aprovat pels estudiants d'Estrasburg i els situacionistes de Paris, aquests darrers afegeixen alguna aportació menor. La presentació del text va precedida a finals d'octubre pel llançament de tomàquets a la lliçó inaugural del professor 'cybernéticien' Malo, qui a finals de 1963 havia intercanviat correspondència amb els situacionistes, com també per l'encartellament d'un còmic on es critica els sindicats d'estudiants i tota la resta de formes arcaiques de militància. El fulletó es distribueix al retorn a la universitat, l'associació anuncia la seva dissolució immediata a votar en una assemblea general extraordinària, la premsa parla d'una conspiració a gran escala, la repressió judicial es centra sobretot en la pretesa il·legalitat de la mesa de l'AFGES, els processos judicials es succeeixen i la mesa es nega a concedir entrevistes o bé les boicoteja, la mesa de l'AFGES en control de la secció local de la Mútua Nacional dels Estudiants tanca l'oficina d'ajuda psicològica universitària (BAPU) en considerar-la un ens repressiu, finalment a l'assemblea general de l'UNEF la secció d'Estrasburg presenta amb poc suport una radical moció on entre altres demana la dissolució de l'organització i crida els estudiants revolucionaris del món a lluitar contra el vell món en favor dels Consells Obrers.

²⁴³ La monografia de Reader inclou un apartat dedicat específicament a la biografia de Bresson.

²⁴⁴ Aquesta cita, apareguda originalment a: **Godard, Jean-Luc** (1957); *Cahiers du Cinéma*, núm. 71, maig de 1957, és situada al principi del volum de la Filmoteca Nacional dedica a Robert Bresson l'any 1977.

²⁴⁵ En la seva monografia Reader dedica un capítol a aquest llibre, titulat *The director as a writer: Notes sur le cinématographe*, on es tracta el volum com un film més.

²⁴⁶ Es pot obtenir una extensa relació de recursos bibliogràfics als DVD de Bresson editats el 2007 per Intermedio així com a: **Zunzunegui, Santos** (2001); *Bibliografia esencial. A: Robert Bresson*. Cátedra, Madrid. Es pot trobar una bibliografia amb comentaris orientatius a: **Reader, Keith** (2000) *Select Bibliography. A: Robert Bresson*.

²⁴⁷ Les limitacions d'aquesta recerca obliguen a conferir major atenció a la dimensió formal per sobre la narrativa dels films, tractada aquí molt sintèticament. La monografia de Santos Zunzunegui (2001) inclou descripcions detallades i no interpretatives dels tretze films de Bresson, un per un.

²⁴⁸ Aquest anàlisi, tot i incloure alguna referència tangencial a sons i diàlegs, es centra sobretot en una descripció visual estructurada espai - temporalment. Cal no oblidar però la importància cabdal del so en els films de Bresson: la molesta sirena que sona en moments més o menys 'oportuns', els cavalls al galop i els seus 'histèrics' gemecs, les pesades portes del castell que contrasten amb banderes al vent que no fan cap mena de soroll, ocells que xisclen quan els enamorats es retroben, l'aigua de la dutxa de la reina, i per sobre de tot el so de les espases en ser desembeinades o en el moment de colpejar quelcom, les esbufegades dels guerrers quan llancen un cop o quan són travessats per una espasa, la sang que brolla, així com les pesades passes i armadures. En certs moments el film es recolza gairebé per complet en el so i ignora la imatge, com ara durant les lluites o la seqüència en què Lancelot deixa caure l'armadura per abraçar la reina, i en especial durant el torneig, tal vegada la seqüència més insòlita del film, en què pràcticament no es veu res, ni tampoc s'entendria res de no ser pel so de les gaites, el galop dels cavalls, l'impacte de la llança, i els murmuris del públic. La seqüència del torneig és per tant concebuda com una llarga seqüència sonora composta de repeticions que, lluny de qualsevol fórmula convencional, és construïda gairebé exclusivament a partir de l'oïda, eludint tota visualització 'espectacular' de l'esdeveniment. Tal i com apunta Bresson el film consisteix bàsicament en "capturar detalls, suggerir enlloc de mostrar, donar prominència al so. L'escena del torneig va ser organitzada per a l'oïda... com a la resta, eventualment totes les altres escenes" (Bresson, 1975).

²⁴⁹ "On ne verra que leur traces sur la sable".

²⁵⁰ El títol d'aquest apartat és "Antisistema Bresson" enlloc de "Sistema Bresson" pel fet que aquesta era segons Arnaud (2003:13) la denominació preferida per Bresson.

²⁵¹ **Benjamin, Walter** (1936); *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Es pot trobar una aproximació a fons a la crítica de Benjamin al cinema a: **Hansen, Miriam** (1987); *Benjamin, Cinema and Experience: 'The blue Flower in the Land of Technology'*. A: *New German Critique* número 40.

²⁵² Aquest text sorgit d'una entrevista televisiva amb Roger Stéphane es troba traduït al castellà amb alguna lleugera variació com a possible definició d'art dins el *Breve diccionario de términos bressonianos* de la monografia de Zunzunegui (2001): "Creo, aunque quizás me equivoque, que las artes están declinando, están en trance de morir, quizás por un exceso de libertad, quizás a causa de

la difusión extraordinaria que cualquier cosa tiene en estos momentos. Creo que el cine, la radio, la televisión, matan las artes pero creo, también, que es, precisamente, a través del cinematógrafo, la radio, la televisión, como estas artes renacerán, quizás bajo otra forma y, quizás, la palabra arte no tenga en adelante el mismo sentido. Parece que ahí existe una esperanza. Creo, en efecto, en el cinematógrafo como un arte absolutamente nuevo del que, quizás, no nos hemos hecho aún una idea cabal, creo en una musa cinematográfica. El pintor Degas decía: “Las musas no se hablan, bailan las unas con las otras”. Creo que el cinematógrafo es, o será pronto, un arte absolutamente autónomo y que no es lo que se pretende que debe ser. Es un arte absolutamente cerrado y absolutamente autónomo”.

²⁵³ Val a dir que quan Bresson diu “(...) em sembla que les arts –les belles arts, si volen- es troben en declivi, i fins i tot prop de la seva fi. Es troben en trànsit de morir”, Godard diu “També ho penso jo, si”; “(...) me parece que las artes –las bellas artes, si quieren- se encuentran en declive, e incluso cerca de su fin. Se encuentran en trance de morir.” “También lo pienso yo, sí” (Godard) “No queda ya casi nada. Pronto ya no existirán. Pero, cosa curiosa, si han muerto a manos del cinema, la radio, la televisión, han sido precisamente este cinema, esta radio, esta televisión que las han matado, las que va a acabar reconstruyendo un arte, reconstruyendo las artes –pero de una forma completamente diferente, por supuesto, y puede incluso que la palabra arte no se utilice. De todas formas ya no será lo mismo.”

²⁵⁴ “Gracias al cinema –y yo diría, gracias al cinematógrafo, porque me gusta señalar la diferencia, establecer la diferencia, como hacía Cocteau, entre el cinema, es decir los filmes normales, y aquello que constituye el arte cinematográfico-, así gracias al cinematógrafo revivirá el arte que el cinema está a punto de matar. El culpable, los culpables de esta muerte de las artes, son los medios mecánicos actuales de difusión. Sobre esto, Ionesco ha dicho algo bastante hermoso, el otro día, muy justo en todo caso: nos encontramos ante milagros. El cinema, la radio, la televisión, son milagros, pero lo que no son milagros, son los filmes, las emisiones televisadas, los reportajes radiofónicos. Ahí el arte llega con retraso. (/). Tal vez no sea muy justo decir que el arte llega con retraso respecto de los milagros, habría que decir más justamente que el arte es asesinado por los milagros, pero que debe revivir gracias a esos milagros.”

²⁵⁵ “No es que los filmes cuesten demasiado dinero o que la televisión sea una rival, no, simplemente que el cinema no es un arte, aunque pretenda serlo. No es más que un arte falso, que trata de expresarse con la forma de otro arte. No hay nada peor ni más ineficaz que este tipo de arte”.

²⁵⁶ “Je crois que nous, réalisateurs, nous ne réalisons rien du tout. Nous prenons du réel tel qu’il est, nous n’avons pas à démontrer quelque chose, mais à essayer de trouver, d’aller au fond des êtres, jusqu’à l’âme de l’âme d’un être humain, ce que ni la poésie, ni la dramaturgie, ni la peinture, ni rien ne sont encore parvenus à rendre. Je crois que cette caméra, que ce magnétophone sont des instruments en profondeur, et que c’est cela leur destin, et pas du tout d’aller prendre des acteurs, les faire jouer la comédie et les photographier”. Aquestes paraules de Bresson apareixen originalment l’octubre de 1971 al Número 185 d’*Amis du film et de la télévision*, Cannes.

²⁵⁷ Bazin presenta *Journal d’un curé de campagne* (1951), film de Bresson basat en un llibre de Georges Bernanos del 1936, com a exemple de com adaptar les obres literàries al mitjà cinematogràfic per la seva estètica profunda del realisme sonor i poda de la imatge al voltant d’allò essencial. Truffaut centra la seva argumentació en contra la tradició de qualitat i en favor del cine d'autor contraposant l'adaptació de Bresson amb una altra d'Aurenche refusada per Bernanos.

²⁵⁸ “Sólo hace poco, y poco a poco, he suprimido la música y me he servido del silencio como elemento de composición y como medio de emoción. Decirlo so pena de ser deshonesto”.

²⁵⁹ En una nota al peu de pàgina s'exclou la supressió de la música diegètica: “Salvo, por supuesto, la música interpretada por instrumentos visibles”.

²⁶⁰ “Cada vez que el teatro mete su nariz en el cinema, se produce una catástrofe, y lo mismo sucede cada vez que el cinema mete su nariz en el teatro”.

²⁶¹ **Bresson, Robert** (1957); *Cahiers du Cinéma* núm. 75. Citat a: **Esteve, Michel** (1962); *Robert Bresson, collection Cinéma d'Aujourd'hui, no. 8, éditions Seghers..* En línia a: www.mastersofcinema.org/bresson/Words/Esteve_01.html

²⁶² Per parlar dels filtres Schrader cita a: **Bresson, Robert** (1966); *The Question. A: Cahiers du cinéma in English*, núm. 8. Originalment aparegut a la versió francesa de la revista (Bresson, 1966).

²⁶³ “Si una imagen, contemplada aparte, expresa algo con claridad, si comporta una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella, y ella no tendrá ningún poder sobre las otras imágenes. Ni acción, ni reacción. Es definitiva e inutilizable en el sistema del cinematógrafo. (Un sistema no lo regula todo. Es el comienzo de algo)”.

²⁶⁴ **Bresson, Robert** (1952); *Supplément Lettres et Arts à Recherche et Débats* no. 15, març 1952. Citat a: **Esteve, Michel** (1962); *Robert Bresson, collection Cinéma d'Aujourd'hui, no. 8, éditions Seghers.* En línia a: www.mastersofcinema.org/bresson/Words/Esteve_01.html

²⁶⁵ “Película de cinematógrafo en la que la expresión se obtiene mediante relaciones de imágenes y sonidos, y no mediante mímica, gestos y entonaciones de voz (de actores o de no actores). Que no analiza ni explica. Que recompone.”.

²⁶⁶ “Rodándolo comencé a comprender mejor lo que hacía. El campo del cinematógrafo es inconmensurable y lleno de tinieblas. [...] Consolidé mi sistema (que habría que denominar mejor antisistema): nada de actores, nada de puesta en escena, distancia entre los intérpretes en relación con los personajes inventados, sorpresas en lugar de certezas, etc”

²⁶⁷ A banda d'aquests vint-i-set films, hom comptabilitza almenys 17 telefilms, diversos documentals, i no menys de 4 altres pel·lícules en què la referència a Joana no és tant evident. En línia a: www.jeannedarc.com.fr/centre/centre.htm.

²⁶⁸ “Après 1968, feu d'artifice des effets contradictoires du changement d'époque, le cinéma de Robert Bresson ne sera plus le même. Bien qu'il soit douteux qu'il avait apprécié la plupart des modes de manifestation de la révolte de la jeunesse, il effectue à partir de ce moment, dans ses films, un double geste politique: filmer le monde contemporain (y compris dans Lancelot du Lac, aussi moderne que les quatre autres derniers titres, comme Jeanne d'Arc est du même temps que le Journal et Balthazar), prendre clairement position contre les forces qui dominent ce monde (celles contre les-quelles se sont dressés les jeunes révoltés en Mai 68).” (Frodon, 2007:65).

²⁶⁹ “Ces jeunes gens sont issus de la génération 68, leur idéalisme, leur aspiration à un monde moins corrompu leur vaut encore l'affection du cinéaste, mais il ne croit nullement en la réussite de leurs projets”.

²⁷⁰ “Il s'agit d'une tentative très ambitieuse d'étude de la société contemporaine selon un approche métaphysique, avec un principe simple en son centre: l'argent comme agent du Mal -on peut cette fois mettre une majuscule, tant l'emprise de cette force de destruction et de disjonction (étymologiquement, le diable est celui qui sépare) est ici absolue, souveraine. Les idéaux d'un autre monde qui, même de manière illusoire ou dérisoire animaient les personnages des films des années soixante-dix, ont disparu. Le rapport à l'argent irrigue tous les rapports humains. Il a pour corollaire le mensonge, l'hypocrisie, l'injustice, la violence”.

²⁷¹ “No hizo escuela, era imposible. Pero si sus películas no tuvieran ninguna relación con el resto del cine, no podríamos comprenderlas. En cualquier caso, su influencia en el trabajo de alguno de los más grandes directores europeos es innegable. Por lo que al cine francés se refiere, ocupó, junto con Jean Renoir, un lugar central en el modelo estético elaborado por los más genuinos representantes de la Nouvelle Vague” (Zunzunegui, 2001: 252).

²⁷² “(...) le style et les principes de Robert Bresson ont inspiré nombre de cinéastes aux préoccupations pourtant très différentes. Mais trois auteurs semblent particulièrement redevables à Bresson en même temps qu'inventifs face à la question d'influence: Jean Eustache, Philippe Garrel, Monte Helman” (Brenez, 1998:67).

²⁷³ Segons Sontag, Bresson i Ozu són dos directors que de manera única han sabut crear una forma que s'adapta perfectament allò que volen dir, una forma que de fet és allò que volen dir (*cursiva* en l'original). L'estudi de Schrader es basa sobretot en Ozu i Bresson, ja que es considera que Dreyer mai va utilitzar l'estil transcendental de forma completa, de fet les diferències entre Dreyer i Bresson han estat repetidament remarcades sobretot en base a la comparativa entre el tractament que un i altre autor fan de la figura de Joana d'Arc.

²⁷⁴ “Roger Leenhardt, Sacha Guitry, Alexander Astruc, Jacques Becker, Marcel L'Herbier, Éric Rohmer, Jean Cocteau, Louis Malle, Jacques Rivette, Marguerite Duras, Wim Wenders, Jonas Mekas, François Truffaut i Andreï Tarkovsky son cineastes que elogien Bresson en un volum de la Cinemathèque Française publicat poc abans de la seva mort (VVAA:1997:92). Olivier Assayas, Alexander Astruc, Jacques Becker, Marguerite Duras, Atom Egoyan, Víctor Erice, Jean-Luc Godard, José Luis Guerín, Sacha Guitry, Aki Kaurismäki, Louis Malle, Chris Marker, Jonas Mekas, Marc Recha, Jacques Rivette, Paul Schrader, Martin Scorsese, Andreï Tarkovski, Fernando Trueba, François Truffaut, Wim Wenders, son cineastes que en algun moment de la seva carrera han oferit un punt de vista sòlid sobre el cinematògraf de Bresson (Zunzunegui, 2001:245-268). Belà Tarr, Paul Schrader, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, R.W. Fassbinder, Andréï Tarkovski, Jean Eustache, Philippe Garrel i Monte Helman son cineastes directament inspirats per l'estil i els principis de Bresson (Brenez, 1998:67).

²⁷⁵ 'Modernisme' est un mot que j'emprunte à Oudart, qui le définissait dans un autre article qui marqua profondément mon analyse de la période, 'Un discours en défaut' (*Nota a peu pàgina*: Cahiers n° 232), où il l'appliquait exclusivement au cinéma européen des années 60 et 70, construit autour d'un héros aliéné (un enfant, un marginal, un fou), coupé de tout échange sexuel, économique et linguistique avec une société qu'il ressent comme un faux spectacle. Cette figure, qui exprime une transformation de l'idéologie et de la pratique sociale des cinéastes, n'est pourtant qu'une nouvelle version de la position qu'occupe le cinéaste du cinéma classique, dont la maîtrise du monde du cinéma n'est que la conséquence paradoxale de son état [comme nous disons aux États-Unis, 'out of it'; en dehors du coup]. Ce qui, si j'ai bien compris, était la vraie signification du 'metteur en scène castré' dans un contexte social plus large et qui, en tant que tel, représentait une

élégante impasse à la fois pour les réalisateurs et pour le public. Oudart appelle cette stratégie du cinéma européen post-soixante-huitard le 'modèle Bresson', et nous devrions prendre très le fait que les deux films que Scorsese et son scénariste Paul Schrader visionnèrent avant de faire *Taxi Driver* furent *Pickpocket* et *Le Feu Follet*, avec deux autres Bresson en arrière plan: *Un condamné à mort s'est échappé* pour la préparation obsessionnelle de Travis Bickle et *Journal d'un curé de campagne* pour ses petits déjeuners très alcoolisés. (...). (Krohn, 2008: 236-237).

²⁷⁶ Gràcies a les aportacions de Oudart i Krohn, que parteixen de la centralitat del 'model Bresson', es pot establir un vincle entre el modernisme cinematogràfic europeu i el nord-americà, quelcom que pot ajudar a complementar el cèlebre anàlisi sobre la imatge moviment i la imatge temps (Deleuze 1983, 1985). Tot i que Deleuze consagra bona part del seu primer volum al cinema clàssic de Hollywood, en el seu segon volum es centra sobretot en el cine europeu, de manera que el capítol de transició, sobre la crisi de la imatge acció, pot trobar certa continuïtat amb l'anàlisi aquí presentat.

²⁷⁷ En el pla visual, podria establir-se una correspondència clara amb Filip Mosz de *Amator* (Kieźlowski, 1979), un personatge que a mesura que s'endinsa en la pràctica cinematogràfica veu com els seus lligams amb el món, tant familiars com laborals i socials es dilueixen, per donar lloc a un ésser incapaç de vincular-se ni comprometre's a fons amb res, tal i com li assenyala la cineasta amb qui manté un afer.

²⁷⁸ Poc després d'acabar el film amb Bresson, Wiazemsky inicia els seus estudis universitaris a París on esdevé companya de Godard i protagonista de bona part dels films dels 'anys Mao'.

²⁷⁹ Les dues cites de Debord, que reproduïxen una conversa fictícia entre aquest i Vaneigem, provenen del primer aforisme de *La Société du spectacle* (Debord, 1967), "Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation" i d'una barreja dels aforismes 6, 14 i 63 de *La Société du spectacle* (Debord, 1967), "Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle (...) (6) Dans le spectacle, image de l'économie régnante, le but n'est rien, le développement est tout. Le spectacle ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même" (14) "C'est l'unité de la misère qui se cache sous les oppositions spectaculaires. (...)" (63).

²⁸⁰ Les diferències entre Godard i Bresson es poden evidenciar precisament a través les aparicions de Wiazemsky, model a *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966), actriu a films com *La Chinoise* (Godard, 1967), *Week-end* (Godard, 1967) o *Le Gai Savoir* (Godard, 1969).

²⁸¹ Les crítiques cinematogràfiques dels situacionistes provenen de la reacció de la crítica oficial davant films com *A bout de Souffle* (Godard, 1959) en el cas de *Pour un jugement révolutionnaire de l'art* (Debord, 2006:558-564), o *Le Gai Savoir* (Godard, 1969) en el cas de Cinema and Revolution (IS, 2006), com també més en general envers el cinema de Godard en conjunt a Le Rôle de Godard (IS, 2006).

²⁸² En certa manera la llista de Debord tendeix més a la ficció i la de Bresson al realisme.

²⁸³ "(...) le mouvement des occupations, le plus grand mouvement révolutionnaire qu'ait connu la France depuis la Commune de Paris. La plus grande grève générale qui ait jamais arrêté l'économie d'un pays industriel avancé, et la première grève générale sauvage de l'histoire; les occupations révolutionnaires et les ébauches de démocratie directe; l'effacement de plus en plus complet du

pouvoir étatique pendant près de deux semaines; la vérification de toute la théorie révolutionnaire de notre temps, et même ça et là le début de sa réalisation partielle; la plus importante expérience du mouvement prolétarien moderne qui est en voie de se constituer dans tous les pays sous la forme *achevée*, et le modèle qu'il a désormais à dépasser – voilà ce que fut essentiellement le mouvement français de mai 1968, voilà *déjà* sa victoire”.

²⁸⁴ “Nous avons remporté une grande victoire: nous sommes plus de cent. Nous disposons d'une armée très forte, car les autres ont besoin de nous alors que nous n'avons pas besoin d'eux. Quelque chose enfin commence”.

²⁸⁵ “Si la critique en actes du spectacle de la non-vie n'était pas encore leur dépassement révolutionnaire, c'est que la tendance “spontanément conselliste” du soulèvement de mai a été en avance sur presque tous les moyens concrets, parmi lesquels sa conscience théorique et organisationnelle, qui lui permettront de se traduire en pouvoir, en étant le seul pouvoir”.

²⁸⁶ “Après 1968, feu d'artifice des effets contradictoires du changement d'époque, le cinéma de Robert Bresson ne sera plus le même. Bien qu'il soit douteux qu'il avait apprécié la plupart des modes de manifestation de la révolte de la jeunesse, il effectue à partir de ce moment, dans ses films, un double geste politique: filmer le monde contemporain (y compris dans *Lancelot du Lac*, aussi moderne que les quatre autres derniers titres, comme *Jeanne d'Arc* est du même temps que le *Journal* et *Balthazar*), prendre clairement position contre les forces qui dominent ce monde (celles contre lesquelles se sont dressés les jeunes révoltés en Mai 68).” (Frodon, 2007:65).

²⁸⁷ Aquestes són les paraules amb les quals es presenta 'cinéma 68', un volum de diversos autors i gairebé tres-centes pàgines publicat l'any 2008 per Cahiers du Cinéma, revista que de fet té un paper central en tots els esdeveniments cinematogràfics que travessen el Mai 68.

²⁸⁸ Aquest apartat es basa gairebé exclusivament en l'estudi sobre els antecedents de Amorós (2008), i la cronologia de Ibañez (2008), se'n poden trobar altres per exemple a www.mai-68.fr, o fins i tot recórrer a la crònica directa de Debord, *Le commencement d'une époque* (Debord, 1969).

²⁸⁹ La font principal d'aquest apartat han estat els números de 1968 de la revista Cahiers du Cinéma i el volum *cinéma 68*, elaborat amb textos i entrevistes reunits per Antoine de Baecque, Stéphane Bouquet i Emmanuel Burdeau, reedició d'un número especial de la mateixa revista de l'any 1998. Com en l'apartat anterior, val a dir que aquest és només un entre tants possibles documents de referència sobre Maig del 68 i cinema apareguts amb motiu del quaranta aniversari, es pot trobar una cronologia alternativa per exemple al llibre de Sébastien Layerle *Caméras en lutte en mai 68*.

²⁹⁰ “Nous, cinéastes (auteurs, techniciens, ouvriers, élèves et critiques), sommes en grève illimitée pour dénoncer et détruire les structures réactionnaires d'un cinéma devenu marchandise. Nous ne cesserons notre lutte que responsables et gestionnaires de notre profession”

²⁹¹ “La première partie de l'ouvrage dévoile les conditions d'élaboration des transcriptions filmées de l'événement (gestes et motivations des opérateurs, typologie des regards et esthétiques de filmage), la seconde évalue les fonctions sociales qui leur sont assignées (temps des montages et des diffusions)”.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Arnaud, Philippe (1986); *Robert Bresson*. Cahiers du cinéma, Paris, 2003.

Aumont, Jacques (2005); *Les théories des cinéastes*. Armand Colin, Paris.

Bazin, André (1945); *Ontología de la imagen fotográfica*. A: *¿Qué es el cine?*. Traducció de José Luis López Muñoz. Rialp, Madrid, 1966.

Bazin, André (1951); *Diario de un cura rural*. A: *¿Qué es el cine?*. Traducció de José Luis López Muñoz. Rialp, Madrid, 1966.

Bazin, André (1958-1962); *qu'est-ce que le cinéma?*. Cerf-Corlet, Paris, 2007.

Berger, Peter L. (1963); *Invitació a la sociologia. Una perspectiva humanística*. Herder, Barcelona, 1986.

Berger, Peter L. i Luckmann, Thomas (1966); *La construcción social de la realidad*. Amorrortu, Buenos Aires, 1999.

Bredlow, Luis Andrés (2003); *Notas del Traductor*. A: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Seguido de Prólogo a la cuarta edición italiana de "La sociedad del espectáculo"*. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Anagrama, Barcelona.

Brenez, Nicole (1998); *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. De Boeck, Paris-Brussel·les.

Bresson, Robert (1966); *La question. Entretien avec Robert Bresson*. A: *Cahiers du Cinema*, núm. 178, pàg. 26-35 i 67-71. Entrevista a càrrec de Jean-Luc Godard i Michel Delahaye. Traduïda parcialment al castellà a: *Robert Bresson*, Filmoteca Nacional, 1977, pàg. 27-44 i *Banda Aparte*, número 6, febrer de 1997, pàg. 33-39.

Bresson, Robert (1966); *Les Affaires publiques. Interview de Robert Bresson par Vincent Pinel*. A:

Le Cinematographe de Robert Bresson. Rétrospective intégrale 12ème Festival International du film de Tokyo, oct-nov 1999, Tokyo International Foundation for Promotion of Screen Image Culture et Institut Franco-Japonais de Tokyo, 1999.

Bresson, Robert (1970); *Charles Thomas Samuels interviews Robert Bresson in Paris, September 2, 1970*. Entrevista a càrrec de Charles Thomas Samuels. En línia a Cummings, D., Trondsen, T.S. (2005). Apareix originalment a: *Encountering Directors*, New York: G.P. Putnam & Sons, 1972.

Bresson, Robert (1971); *Aislarse de las artes existentes*. A: *Nouvelle Revue Française*, núm. 226, 1971. Publicat originalment amb el títol *S'isoler des arts existants*. Traducció al castellà per Zunzunegui (2001).

Bresson, Robert (1973); *Robert Bresson in conversation with Ronald Hayman*. En línia a Cummings, D., Trondsen, T.S. (2005). Originalment publicat a: *Transatlantic Review* No. 46/7, Summer 1973.

Bresson, Robert (1974); *Lancelot du Lac Official Pressbook*. En línia a Cummings, D., Trondsen, T.S. (2005). Originalment publicat a *L'Avant-Scène du Cinéma* núm. 155, febrer 1975.

Bresson, Robert (1975); *Notes sur le cinématographe*. Gallimard, Paris, 1988.

Bresson, Robert (1975); *Notas sobre el cinematógrafo*. Edició i traducció de Daniel Aragó Strasser. Árdora, Madrid, 1997.

Bresson, Robert (1979); *Conversación con Robert Bresson*. A: *Destino*. 14 agost 1979. Entrevista a càrrec de J. Bufill. Pàgines 36-37.

Canjuers, P. i Debord, Guy (1960); *Preliminaries Toward Defining a Unitary Revolutionary Program*. A: *Miscellaneous Situationist International Publications*. P. Canjuers és un pseudònim de Daniel Blanchard. Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003, 2006).

Català, Josep M. (2000); *El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva*. A: *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 34, Págs. 78-97.

Català, Josep M. (2005); *Film-ensayo y vanguardia*. A: **Torreiro, C., Cerdán, J.**, (2005); *Documental y vanguardia*. Cátedra, Madrid.

Català, Josep M. (2006); *Vigo en las ciudades. La construcción de un punto de vista moral*. A: *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 52, Págs. 42-63. Instituto Valenciano de Cinematografía, Valencia.

Català, Josep M. (2006); *La forma ensayo en Marker*. A: *7o Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria*. Festival de Cine Las Palmas, Gran Canaria.

Comoli, Jean Louis (1968); *Première semaine*. A: *Cahiers du Cinéma*. Número 1999, març de 1968. Cahiers du cinéma, Paris.

Coppola, Antoine (2006); *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'Avant-Garde Situationiste*. Sulliver.

DeBaecque, Antoine (2008); *Les états d'Icarie: tout le monde vs. tout le monde*. A: *Cinéma 68*. Cahiers du cinéma, Paris.

Debord, Alice (1999); *Preámbulo de la presente edición*. A: *In girum imus nocte et consumimur igni. Edición crítica aumentada con notas del autor, seguido de 'Basura y Escombros'*. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Anagrama, Barcelona.

Debord, Guy (1950-1994); *Oeuvres*. Gallimard, 2006.

Debord, Guy (1952-1978); *Complete Cinematic Works. Scripts, Stills, Documents*. Traducció de Ken Knabb. AK Press, Oakland, 2003.

Debord, Guy (1957); *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*. A: *Oeuvres*. Pàgines 309-328. Gallimard, Paris, 2006.

Debord, Guy (1961); *For a Revolutionary Judgment of Art*. A: *Miscellaneous Situationist International Publications*. Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003, 2006).

Debord, Guy (1967); *La société du spectacle*. Gallimard, París, 1992.

Debord, Guy (1977); *Sobre 'In Girum'...* A: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Edición crítica aumentada con notas del autor, seguido de 'Basura y Escombros'. Traducció al castellà per Bredlow (2000: 67-69). Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003).

Debord, Guy (1977); *Para el ingeniero de sonido*. A: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Edición crítica aumentada con notas del autor, seguido de 'Basura y Escombros'. Traducció al castellà per Bredlow (2000:87). Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003).

Debord, Guy (1979); *Prólogo a la cuarta edición italiana de "La sociedad del espectáculo"*. A: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Seguido de Prólogo a la cuarta edición italiana de "La sociedad del espectáculo"*. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Anagrama, Barcelona, 2003.

Debord, Guy (1980); *Lista de citas y 'détournements' insertos en el texto de la película 'in girum...'*. Traducció al castellà per Bredlow (2000:75-85). Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003).

Debord, Guy (1988); *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Seguido de Prólogo a la cuarta edición italiana de "La sociedad del espectáculo"*. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Anagrama, Barcelona, 2003.

Debord, Guy (1989); *Nota sobre el empleo de las películas robadas*. A: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Edición crítica aumentada con notas del autor, seguido de 'Basura y Escombros'. Traducció al castellà per Bredlow (2000:71-73). Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003).

Debord, Guy (1990); *In girum imus nocte et consumimur igni*. Edición crítica aumentada con notas del autor, seguido de 'Basura y Escombros'. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Anagrama, Barcelona, 2000.

Debord, G., Wolman, G.J. (1956) ; *A User's Guide to Détournement*. *Belgian surrealist journal Les Lèvres Nues* #8 (May 1956). A: *Pre- Situationist International texts*. Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003, 2006). Traducció al castellà per Bredlow (2000:89-102).

Durkheim, Émile (1895); *Las reglas del método sociológico*. Fondo de cultura económica, México D.F., 1997.

Filmoteca Nacional (1977); *Robert Bresson*. Filmoteca Nacional, Madrid.

Font, Domènec (1976); *Robert Bresson*. A: *Dirigido por...*, número 37. Pàgines 1 a 10.

Font, Domènec (2002); *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Paidós, Barcelona.

Frodon, Jean-Michel (2008); *Robert Bresson*. Cahiers du cinéma, Paris.

Frodon, Jean-Michel (2008); *Las partículas y las ondas*. A: *Paisajes del Cine Francés Contemporáneo*. Cahiers du Cinéma España, Especial Número 3. Junio 2008, Madrid.

Goffman, Erving (1959); *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday, Garden City, New York.

Guégan, Gérard (1981); *Les Nouvelles littéraires*, 4 de juny de 1981. A: *In girum imus nocte et consumimur igni. Edición crítica aumentada con notas del autor, seguido de 'Basura y Escombros'*. Traducció al castellà per Bredlow (2000:120-122). Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003). Original en francès a *Oeuvres* (Debord, 2006:1430-1431), Gallimard, Paris.

Hansen, Miriam (1987); *Benjamin, Cinema and Experience: 'The blue Flower in the Land of Technology'*. A: *New German Critique* número 40.

Internationale Situationniste (1953-1972); *Situationist International Anthology. Revised and expanded edition*. Edició i traducció de Ken Knabb. Bureau of Public Secrets, Berkeley, 2006.

Internationale Situationniste (1966); *The Role of Godard*. A: *French Situationist International Journal #10*. Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2006).

Internationale Situationniste (1969); *Cinema and Revolution*. A: *French Situationist International Journal #12*. Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003, 2006).

Internationale Situationniste (1969); *On The Society of the Spectacle (reply to a critic of the book). How Not To Understand Situationist Books (excerpts)*. A: *French Situationist International Journal* #12. Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003, 2006).

Jappe, Anselm (1993); *Guy Debord*. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Anagrama, Barcelona, 1998.

Knabb, Ken (1992); *On René Viénet's Film Can Dialectics Break Bricks?. Leaflet circulated at a showing of Vienet's film*. Publicat a Knabb (1997, 1998).

Knabb, Ken (1996); *On Guy Debord's Film The Society of the Spectacle*. A: *Public Secrets. Collected Skirmishes of Ken Knabb*. Fulletó que circulava en els passis dels films de Debord. Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1997.

Knabb, Ken (1997); *Public Secrets. Collected Skirmishes of Ken Knabb*. Bureau of Public Secrets, Berkeley.

Knabb, Ken (2003); *Introduction to Guy Debord's Complete Cinematic Works*. A: *Complete Cinematic Works. Scripts, Stills, Documents*. Traducció de Ken Knabb. AK Press, Oakland, 2003.

Knabb, Ken (2006); *Situationist Bibliography*. A: *Situationist International Anthology. Revised and expanded edition*. Edició i traducció de Ken Knabb. Bureau of Public Secrets, Berkeley, 2006.

Lapoujade, Robert (1968); *Evolution et devenir des États Généraux*. A: *Cahiers du cinéma*. Número 203, agost de 1968. Cahiers du cinéma, Paris.

Layerle, Sébastien (2008); *Profils et pratiques militantes*. A: *Caméras en lutte en mai 68. "Par ailleurs le cinéma est une arme..."*. Nouveau Monde, Paris.

Lefebvre, Henri (1983) *Sobre la Internacional Situacionista*. A: *Mayo del 68. El comienzo de una época*. Revista Archipiélago. Números 80-81, maig de 2008. Archipiélago, Madrid.

Maritain, Jacques (1965); *Religion and Culture*. A: *The Social and Political Philosophy of*

Jacques Maritain. Doubleday, Garden City, New York.

Marx, Karl (1867); *El capital: crítica de la economía política*. Fondo de cultura económica, México D.F., 1995.

Maturana, Humberto (1998); *La ciencia y la vida cotidiana: la ontología de las explicaciones científicas*. A: **Watzlawick, P.** (1998); *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo: homenaje a Heinz von Foerster*. Gedisa, Barcelona.

Merton, Robert K. (1949); *Teoría y estructura sociales*. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2002.

Morin, Edgar (1990); *Introducción al Pensamiento Complejo. Primera Parte*. Gedisa, Barcelona.

Oscherwitz, Dayna et Higgins, MaryEllen “Ellie” (2007); *Historical dictionary of French Cinema*. Scarecrow Press, Maryland.

Oudart, Jean-Pierre (1971); Un discours en défaut. A: Cahiers du cinéma. Número 232, octubre de 1971. Cahiers du cinéma, Paris.

Pérez Perucha, Julio (comp.) (1988); *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia.

Powrie, Phil et Reader, Keith (2002); *French Cinema. A student's guide*. Hodder Headline Pdc, London.

Quandt, James (1998); *Robert Bresson*. Cinematheque Ontario, Toronto.

Ritzer, George (1993); *Teoría sociológica clásica*. MacGraw Hill, Madrid.

Ritzer, George (2001); *Teoría sociológica moderna*. MacGraw Hill, Madrid.

Reader, Keith (2000); *Robert Bresson*. Manchester University Press, Manchester.

Riambau, Esteve (1998); *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Paidós, Barcelona.

Rohmer, Eric (1956); *Le miracle des objets*. A: *Cahiers du Cinéma*, número 65. Pàgines 42 a 45. Cahiers du Cinéma, Paris.

Sabatier, Roland (1989); *Le Lettrisme: les créations et les créateurs*. Ed Z'Editions, Niça.

Sadoul, Georges (1984); *Dictionnaire des cinéastes*. Microcosme, Paris.

Schrader, Paul (1972); *El estilo transcendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Traducció i pròleg de Breixo Viejo Viñas. JC Clementine, Madrid, 1999.

Sontag, Susan (1966); *Against interpretation: and other essays*. The Noonday Press, New York.

Sontag, Susan (1964); *Against interpretation*. A: *Against interpretation: and other essays*. The Noonday Press, New York, 1966.

Sontag, Susan (1964); *Spiritual Style in the films of Robert Bresson*. A: *Against interpretation: and other essays*. The Noonday Press, New York, 1966.

Sontag, Susan (1965); *On Style*. A: *Against interpretation: and other essays*. The Noonday Press, New York, 1966.

Sontag, Susan (1966); *Contra la interpretación*. Traducció de Horacio Vázquez Rial. Alfaguara, Madrid, 1996.

Taehee, Kim (2005); *Le "cinématographe": une écriture ironique du hasard chez Bresson*. Atelier National de Reproduction de Thèses, Lille.

Tarkovski, Andreï (1989); *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Traducció de Enrique Banús. Rialp, Madrid 1991.

Tzara, Tristan (1918) *Manifiesto Dada*. A: *nómada* #5. Lagana, Barcelona. Originalment publicat

com a *Manifeste Dada* a la revista *Dada*, número 3, Zurich, 2005.

Vidal Estévez, Manuel (1987); *Levantad espectadores la persiana maestra*. A: *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia.

Viénet, René (1967); *The Situationists and the New Forms of Action Against Politics and Art*. A: *French Situationist International Journal #11*. Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2006).

Viejo Viñas, Breixo (1999); *Prólogo a la edición en castellano*. A: *El estilo transcendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Traducció i pròleg de Breixo Viejo Viñas. JC Clementine, Madrid.

VVAA (1968); *Cahiers du cinéma*. Número 203, agost de 1968. Cahiers du cinéma, Paris.

VVAA (1997); *Robert Bresson. Éloge*. Cinemathèque Française, Paris.

Weber, Max (1905); *L'ètica protestant i l'esperit del capitalisme*. Edicions 62, Barcelona, 1984.

Zunzunegui, Santos (1988); *El fondo del aire es rojo: cine/ideología/política en el entorno de mayo de 1968*. A: *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia.

Zunzunegui, Santos (2001); *Robert Bresson*. Cátedra, Madrid.

REFERÈNCIES CINÉMA 68 (ordre de citació entre parèntesi)

AG des Elèves de l'IDHEC (1968); *Une expérience d'école auto-gérée: Idhec mai-juin 1968*. A: *Cahiers du cinéma* issue 203, Aout 1968. (13)

Amorós, Miguel (2008) *La rage au ventre!*. A: *Los situacionistas y la Anarquía*. Mutturko Burutazioak, Bilbao. (3)

Antony, Michel (1995); *Autour de Mai 68 et de ses suites*. A: *Syndicalisme, monde ouvrier & cinéma*. En línia a: artic.ac-besancon.fr/histoire_geographie/HGFTP/autres/Cinema/cinesynd.doc (30)

Assayas, Olivier (2008); *Questionnaire: 68, et moi, emois, et nous*. A: *Cinéma 68*. Cahiers du cinéma, Paris. (38)

Aumont, Jacques (2005); *Les théories des cinéastes*. Armand Colin, Paris. (9)

Badiou, Alain (2008); *Penser le surgissement de l'événement - Entretien avec Alain Badiou*. A: *Cinéma 68*. Cahiers du cinéma. Paris. (25)

Bertolucci, Bernardo (2004); *Excerpts from an Interview with Bernardo Bertolucci*. A: *Cinema, sex, politics: Bertolucci makes the dreamers*. BBC, London. (33)

Bresson, Robert (1975); *Notas sobre el cinematógrafo*. Edició i traducció de Daniel Aragó Strasser. Árdora, Madrid, 1997. (40)

Català, Josep M. (2006); *La forma ensayo en Marker*. A: *7º Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria*. Festival de Cine Las Palmas, Gran Canaria. (19)

CODHOS (2008); *1968-2008: retour aux sources*. Una iniciativa de: *Collectif des centres de documentation en histoire ouvrière et sociale*. En línia a: www.mai-68.fr. (4)

DeBaecque, Antoine (2001); *Présentation*. A: *Vive le cinéma français!*. Petite anthologie des

Cahiers du cinéma. Paris. (26)

Debord, Guy (2003); *Complete cinematographic works*. AKPress, Oakland. (34)

Debord, Guy (2006); *L'Internationale Situationniste (1957-1972)*. A: *Œuvres*. Gallimard. (35)

Debord, Guy(1961); *For a Revolutionary Judgment of Art*. A: *Miscellaneous Situationist International Publications*. Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003, 2006). (36)

Debord, Guy (1998); *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Seguido de Prólogo a la cuarta edición italiana de "La sociedad del espectáculo"*. Anagrama, Barcelona, 2003. (37)

Dermansky, Marcy (2003); *The Dreamers. Movies, sex, and revolution*. A: *About.com*. En línia a: <http://worldfilm.about.com/cs/italianfilms/fr/thedreamers.htm>. (32)

Duras, Marguerite (1966); *Un metteur en ordre: Robert Bresson*. A: *Pour le plaisir*. Entrevista de televisió a càrrec de Roger Stéphane a propòsit de *Au Hasard Balthazar* (Bresson, 1966). Intervencions de Robert Bresson, Ghislain Cloquet, Anne Wiazemsky, François Lafarge, Pierre Klossowski, Jean-Luc Godard, Marguerite Duras, François Reichenbach, Louis Malle. Realització per R. Jarbois i producció per R. Stéphane i R. Jarbois, 61 minuts. (8)

Elshaw, Gary (2000); *The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard*. Victoria University, Wellington. En línia a: <http://elshaw.tripod.com/jlg/TOC.htm>. (24)

Eustache, Jean (1972); *Préface*. A: *La maman et la putain*. A: Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris. (29)

Frodon, Jean-Michel (2007); *Les cinq coups du désespoir moderne*. A: *Robert Bresson*. Cahiers du cinéma, Paris. (41)

Garrel, Philippe et Lescure, Thomas (1992); *Une caméra à la place du cœur*. Admiranda, Aix en Provence. (10)

Garrel, Philippe (2005); *L'art et mai 68. Entretien avec Philippe Garrel sur Les amants réguliers*.

Aparegut originalment a: *Cahiers du cinéma*, número 605. Reeditat a *cinéma 68*. Cahiers du cinéma, Paris. (31)

Godard, Jean-Luc (1985); *Des années Mao aux années 80*. A: *Godard par Godard*. Flammarion, Paris. (21)

Godard, Jean-Luc (1972); *Video interview excerpt with Godard*. A: *Tout va bien*. Criterion, USA. També en línia a: <http://www.youtube.com/watch?v=hnx7mxjm1k0>. (22)

Gonnard, Catherine (2008); *Pas de rectangle blanc. Pour un peuple adulte*. A: *Mai 68. Les images de la télévision*. Institut National de l'Audiovisuel, Paris. (17)

Ibáñez, Tomás (2008); *Cronología (subjetiva) de Mayo del 68*. A: *Mayo del 68. El comienzo de una época*. Revista Archipiélago 80-81, Maig 2008. Archipiélago, Madrid. (1)

Keller, Craig (2003); *Jean-Luc Godard*. A: *Senses of cinema*.

En línia a: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/godard.html>. (23)

Klein, William (1993); *Entretien avec William Klein sur 'Grands Soirs & Petits Matins'*. A: *Internet Archive*. En línia a: http://www.archive.org/details/GRANDS_SOIRS_mai68. (11)

Krohn, Bill (1998); *Mes 68s*. A: *cinéma 68*. Cahiers du cinéma, Paris. (12)

Layerle, Sébastien (2008); *Avant-propos*. A: *Caméras en lutte en Mai 68. "Par ailleurs le cinéma est une arme..."*. Nouveau Monde, Paris. (14)

Lefebvre, Henri (1983) *Sobre la Internacional Situacionista*. A: *Mayo del 68. El comienzo de una época*. Revista Archipiélago 80-81, Maig 2008. Archipiélago, Madrid. (2)

Leglise, Paul (1977); *Mai 68 et la suite*. A: *La politique française du cinéma depuis 1946. 30 ans d'histoire institutionnelle*. Revista Bimestral *Le cinéma français au présent*, números 12-13. Filméditations, País. (6)

Marker, Chris (1978); *Le fond de l'air est rouge: Scènes de la troisième guerre mondiale*. 1967-

1977. Maspero, París. [Guió original del film]. (18)

N. Christley, Jaime (2002); *Chris Marker. A: Senses of cinema*. (20)

En línia a: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/marker.html>. (15)

Neyrat, Cyril (2008); *François Truffaut*. Cahiers du cinéma, París. (28)

Nunes, José María (1993); *Recuerdos también de hoy, sobre la Escuela de Barcelona*. A: *Semana de Cine Español*. Filmoteca regional de Murcia, Murcia.

En línia a: <http://www.geocities.com/nunescine/id42.htm>. (43)

Sadoul, Georges (1984); *Henri Langlois*. A: *Dictionnaire des cinéastes*. Microcosme, París. (7)

Sollers, Philippe (2008); *Questionnaire: 68, et moi, emois, et nous*. A: *cinéma 68*. Cahiers du cinéma, París. (39)

Truffaut, François (1954); *Une certaine tendance du cinéma français*. Originalment publicat a: Cahiers du cinéma 31, January 1954. Reeditat a: *Vive le cinéma français!*. Petite anthologie des Cahiers du cinéma. París (2001). (27)

Van Wert, William F . (1979); *Chris Marker: The SLON Films*. A: *Film Quarterly*, Vol. 32, No. 3 (Spring, 1979), pp. 38-46 University of California Press, Berkeley. (16)

VV.AA. (2008); *cinéma 68*. Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma. Cahiers du Cinéma, París. (5)

RECURSOS EN LÍNIA

Archivo Situacionista (2008); *Archivo Situacionista*.

En línia a: www.sindominio.net/ash/.

Bailey, Matt (2004); *Robert Bresson. A: Not coming to a theater near you*.

En línia a: www.notcoming.com/features.php?id=12

Cine-clásico (2000); *Índice de Filmografías (Directores). A: Cine-clásico*.

En línia a www.cine-clasico.com.

Cummings, D., Trondsen, T.S. (2005); *Masters of Cinema*. robert-bresson.com.

Recuperat el 2008, des de robert-bresson.com

Debord, Guy (1957); *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*. IS, Paris.

En línia a: http://www.rocbo.net/poleis/is/rap_construc/index.html.

Debord, Guy (1961); *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne*.

En línia a: infokiosques.net/IMG/pdf/Persps.pdf

Debord, Guy (1967); *La société du spectacle*.

En línia a: <http://infokiosques.net/spip.php?article374>.

Debord, Guy (1998); *La sociedad del espectáculo*.

En línia a: <http://www.sindominio.net/ash/espect.htm>.

Diec (2010); *Diccionari de la llengua catalana*. Institut d'estudis catalans. En línia a: dlc.iec.cat.

Gauthier, Bernard (2001); *Dossier Guy Debord. A : La Revue des Ressources*.

En línia a : www.larevuedesressources.org

Indiana, Gary (2005); *Robert Bresson: Hidden in Plain Sight. A: The Criterion Collection*.

Pickpocket. En línia a: www.criterionco.com/asp/release.asp?id=314&eid=450§ion=essay

Indiana, Gary (2006); *Letter to Masters of Cinema*.

En línia a Cummings, D., Trondsen, T.S. (2005).

Internationale Situationniste (1966); *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*. En línia a: <http://infokiosques.net/spip.php?article14>.

Internationale Situationniste (1977); *Sobre la miseria en el medio estudiantil*.

En línia a: <http://www.sindominio.net/ash/miseria.htm>

Internet Movie Data Base, The (1990); *Imdb.com, Inc. De: Amazon.com*.

En línia a www.imdb.com.

Isou, Isidore (1952); *Manifeste du Cinéma Discrépant*. Citat a: *Cinématographie: Orgy of the dead* par Ed. Wood Jr. En línia a: <http://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe2.pl?>

En línia a: <http://www.pastis.org/jade/mars02/orgyofthedead.htm>

Knabb, Ken (1998); *Boureau Of Public Secrets*. En línia a www.bopsecrets.org.

Khayati, Mustapha (1966); *De la misère en milieu étudiant sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour remédier*.

En línia a <http://library.nothingness.org/articles/SI/fr/display/12>.

Knabb, Ken (1998); *Boureau Of Public Secrets*. Recuperat el 2008, des de [bopsecrets.org](http://www.bopsecrets.org)

Marx, Karl (1845-1894); *Selected works*. En línia a: www.marxists.org/archive/marx/works/

Monsinjon, E., de Saint Chamas, A. (2006); *Site Officiel du Lettrisme*. En línia a: lelettrisme.com.

Not Bored (2005); *Bibliography Guy Debord*. A: *NotBored*.

En línia a: <http://www.notbored.org/bibliography.html>

Paul, Eric (1993) ; *Propos de Frédérique Devaux*. A : *Patriote-Côte d'Azur*. Nice. Citat a: *Paris Expérimental: Le Cinéma Lettriste (1951 - 1991)*.

En línia a: www.parex.claranet.fr/publications/cinelettriste.html

Senses of cinema (1999); *Directors*. A: *Senses of Cinema*. En línia a: www.sensesofcinema.com.

UbuWeb (1996); *Film & Video*. A: *UbuWeb*.

En línia a www.ubuweb.com. Inclou tots els films de Debord.

Vienet, René (1968); *Enragés y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*.

En línia a: www.sindominio.net/ash/enrages.htm

Walsh, David (2000); *French Filmmaker Robert Bresson (1901-1999)*. Published by the International Committee of the Fourth International (ICFI). A: *World Socialist Web Site, Arts Review*. En línia a: www.wsws.org.

Wolman, Gil J. (1952); *The Anticoncept. Cinematographic Argument For A Physical Phase of the Arts*. En línia a: <http://www.notbored.org/anticoncept.html>. Traducció a l'anglès de la transcripció del film.

Wikipedia (2010); *Wikipedia*. Versions en anglès, francès, espanyol i català.

En línia a: www.wikipedia.org.

FILMOGRAFIA BÀSICA

Bresson, Robert (1934); *Les Affaires publiques*. Arc-Film. 25 minuts.

Bresson, Robert (1943); *Les Anges du péché*. Synops-Roland Tual. 97 minuts.

Bresson, Robert (1945); *Les Dames du Bois de Boulogne*. Les Films Raoul Ploquin. 84 minuts.

Bresson, Robert (1950); *Journal d'un curé de campagne*. Union Générale Cinématographique. 110 minuts.

Bresson, Robert (1956); *Un condamné à mort s'est échappé*. Gaumont, Nouvelles Éditions de Films. 100 minuts.

Bresson, Robert (1959); *Pickpocket*. Agnès Delahaie. 75 minuts.

Bresson, Robert (1962); *Le Procès de Jeanne d'Arc*. Agnès Delahaie. 65 minuts.

Bresson, Robert (1962); *Interview with Robert Bresson. A: The Trial of Joan of Arc*. Artificial Eye (DVD), 2005.

Bresson, Robert (1965); *Bresson, ni vu ni connu*. Realitzat per François Weyergans. Produït per A. S. Labarthe i J. Bazin dins la sèrie *Cinéastes de notre temps*. Original de 53 minuts complementat amb 10 minuts més per François Weyergans l'any 1994.

Bresson, Robert (1966); *Propos de Robert Bresson (pour le plaisir d'écouter et regarder)*. Entrevista de televisió a càrrec de Roger Stéphane a propòsit de *Au Hasard Balthazar* (Bresson, 1966). Realització per R. Jarbois i producció per R. Stéphane i R. Jarbois l'any 1966. A: *Un metteur en ordre: Robert Bresson*, 61 minuts.

Bresson, Robert (1966); *Au hasard Balthazar*. Argos Films, Parc Films, Athos Film (França), Institut Suec del Film, Svensk Filmindustri (Suècia). 95 minuts.

Bresson, Robert (1967); *Mouchette*. Argos Film, Parc Film. 81 minuts.

Bresson, Robert (1969); *Une femme douce*. Parc Film, Marianne Production. 88 minuts.

Bresson, Robert (1971); *Quatre nuits d'un rêveur*. Albina Productions, I Film dell'Orso, Victorio Film, Gian Vittorio Baldi (Itàlia), ORTF (França). 82 minuts.

Bresson, Robert (1974); *Lancelot du Lac*. Mara Films, Laser-Production, ORTF (França), Gerico Sound (Itàlia). 84 minuts.

Bresson, Robert (1977); *Le Diable probablement*. Sunchild G.M.F./M. Chanderli. 97 minuts.

Bresson, Robert (1983); *L'Argent*. Marion's Film, FR3 (França), Eos Films (Suïssa). 85 minuts.

Cornad, Brigitte i Debord, Guy (1994); *Guy Debord, son art et son temps*. Canal+. 60 minuts.

Debord, Guy (1952); *Hurlements en faveur de Sade*. Films Lettristes. 75 minuts. En línia a ubu.com

Debord, Guy (1959); *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni. 20 minuts.

Debord, Guy (1961); *Critique de la séparation*. Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni. 20 minuts. En línia a ubu.com

Debord, Guy (1973); *La Société du Spectacle*. Simar Films. 80 minuts. En línia a ubu.com

Debord, Guy (1975); *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"*. Simar Films. 25 minuts. En línia a ubu.com

Debord, Guy (1978); *In girum imus nocte et consumimur igni*. Simar Films. 100 minuts. minuts. En línia a ubu.com

Girard, Guy (2000); *Aki Kaurismaki. A: Cinéastes de notre temps*. Arte, Paris.

Isou, Isidore (1951) ; *Traité de bave et d'éternité*. 120 minuts. En línia a ubu.com

Kiarostami, Abbas (2004); *10 on Ten*. MK2 i Zeitgeist, França-Iran.

Rood, Jurriën i de Boer, Leo (1983); *Der Weg Naar Bresson [El camino a Bresson]*. Intermedio, Barcelona, 2006.

Viénet, René (1973); *La dialectique peut-elle casser des briques?* 90 minuts. En línia a: ubu.com

Weyergans, François (1994); *Bresson ni vu ni connu*. A: *Cinéma de notre temps*. Originalment produït l'any 1965 per A. S. Labarthe i J. Bazin, completat per Weyergans l'any 1994 (53 minuts + 10 minuts).

Zunzunegui, Santos (2006); *Abecedario Bresson*. A: *El camino a Bresson*. Intermedio, Holanda.

RETROSPECTIVES 'CINÉMA 68' AMB MOTIU DEL 40È ANIVERSARI

La Cinemathèque Française

Mai 68 et le Cinéma (Du 4 au 29 juin)

[Inclou enllaços al sumari detalla de tots els films programats]

<http://www.cinematheque.fr/fr/nosactivites/projections/cycles-cinema/cycle/C173-mai-68-cinema.htm>

Bibliothèque Nationale de France

Sélection de films a l'occasion de l'exposition Esprit(s) de Mai 68

http://www.bnf.fr/pages/collections/mai68_films.htm

London French Institute

1968, All Power to the imagination (2-15 maig 2008)

<http://www.franceinlondon.com/en-Events-in-London-2769-1968-All-Power-to-the-Imagination-Festival--All-Power-to-the-Imagination-film.html>

Amb i contra el cinema. Entorn del Maig del 68

Universidad Internacional de Andalucía

Barcelona, Sevilla i Madrid del 6 de maig al 20 de juny del 2008

Auditori Institut Francès de Barcelona 14-29 de maig del 2008

http://www2.unia.es/artpen/etica/07_etica01/proy_1_sem02.htm

<http://www.institutfrances.org/spip.php?article383>

Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani

Secció Focus – 31/05/08 i 1/06/08 (CCCB)

<http://www.micec-barcelona.com/>

Cicle Maig del 68. Horitzons socials... i cinematogràfics

Centre de la Imatge. Universitat Autònoma de Barcelona

<http://ciclehoritzons.blogspot.com/>